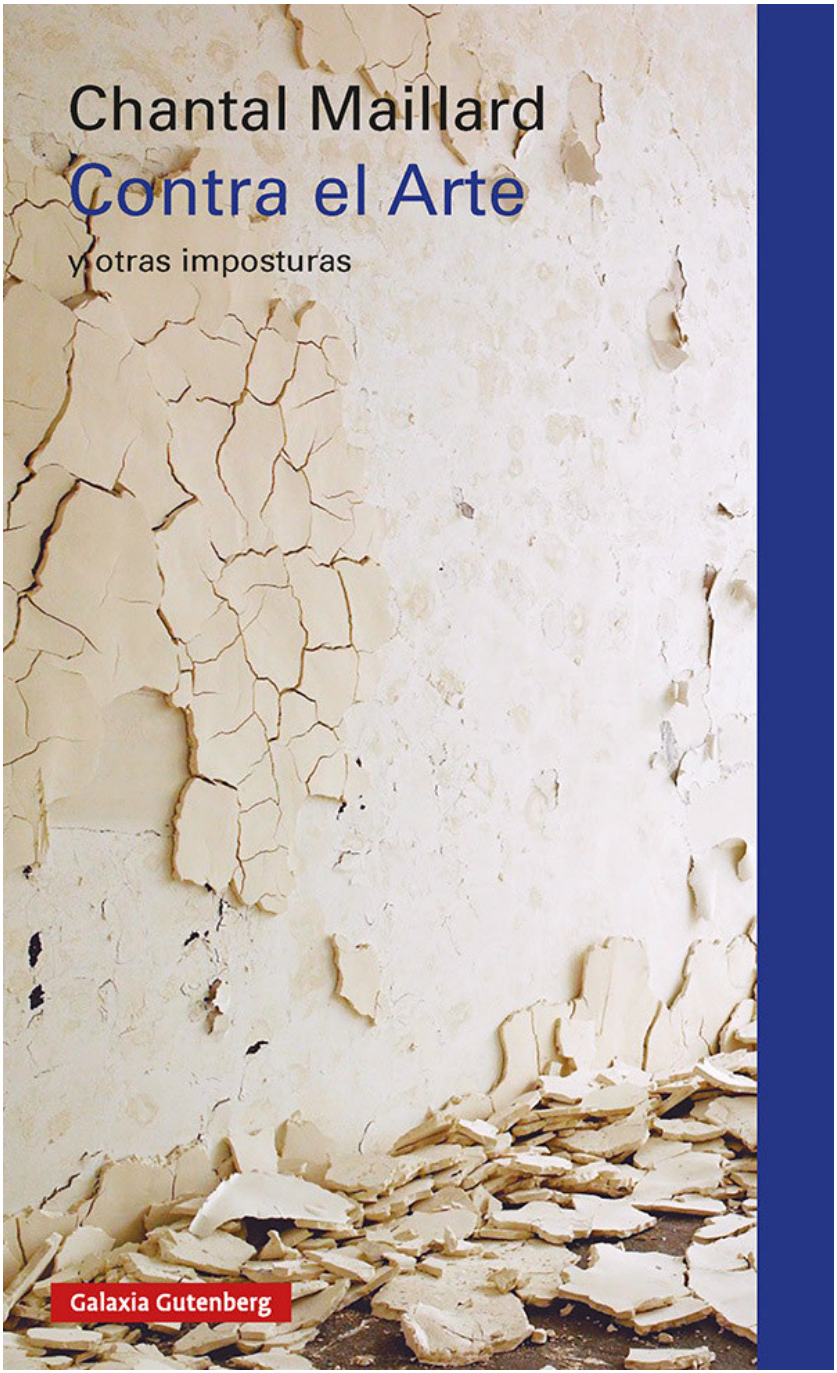
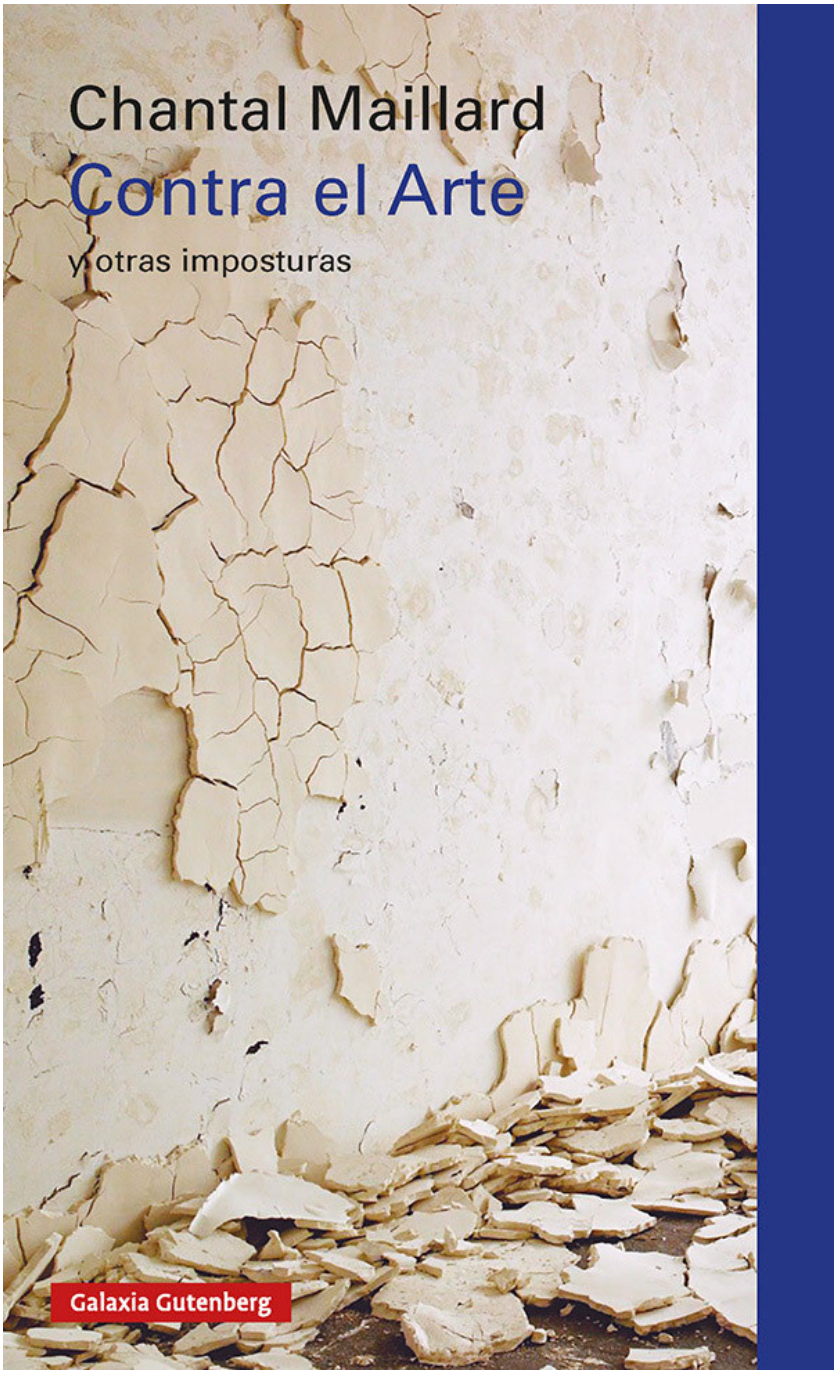

Chantal Maillard
Contra el Arte
y otras imposturas
Galaxia Gutenberg


Chantal Maillard
Contra el Arte
y otras imposturas
Galaxia Gutenberg

Chantal Maillard

Contra el Arte

y otras imposturas

Galaxia Gutenberg

Publicado por:

Galaxia Gutenberg, S.L.

Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª

08037-Barcelona

info@galaxiagutenberg.com

www.galaxiagutenberg.com

Edición en formato digital: septiembre de 2025

© Chantal Maillard, 2025

© Galaxia Gutenberg, S.L., 2025

Imagen de portada:

White Walls, Andy Goldsworthy, 2007

Reservados todos los derechos

Conversión a formato digital: Maria Garcia

ISBN: 979-13-87605-31-5

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Nota a esta edición

Dos son las principales razones que me llevaron, después de mucho dudarlo, a recuperar este libro y revisarlo para una nueva edición. La primera, esta necesidad mía, siempre presente y agotadora, de volver a pensar lo dicho y enmendarlo en lo que precise. La segunda, el convencimiento de que, a pesar del tiempo transcurrido, algunas de las cuestiones que en él se abordan siguen hoy día sin resolverse.

Una de estas cuestiones es, en el terreno de las artes propiamente dichas, la necesaria recuperación de la utilidad que estas siempre tuvieron hasta que se adoptase la definición kantiana del arte como aquella actividad que tiene su fin en sí misma. Nada más pernicioso. Las artes siempre tuvieron un papel esencial en la formación de las sociedades y en su cultura, y tuve conciencia, desde los comienzos de mi docencia en ese ámbito a inicios de los años noventa, que esto era algo que debíamos recuperar. El denominado «arte puro» es una etapa que ha de darse por finalizada. Hemos de trazar un puente entre el arte antes del Arte y el arte después del Arte, un puente que sobrevuele los siglos (pocos en realidad) en los que las artes evadieron su responsabilidad y se pusieron al servicio de las variadas formas de la egomanía y la codicia.

Cierto es que siempre hubo quienes no se doblegaron ante las insistencias del mercado y que, en estas últimas décadas, no son poc∂s l∂s artistas que tomaron conciencia de esa responsabilidad. Para much∂s de ell∂s, la escucha se volvió sinestésica, trazaron vías de encuentro con las ciencias, con el universo vegetal, con la vida oceánica y mineral, los sonidos del mundo penetraron en los templos de la música, y el universo se vio reflejado, de múltiples maneras, en el arte de l∂s tejedor∂s. Y no sólo l∂s artist∂s, sino también los museos se implicaron en la tarea de cuestionar y repensar en común los conceptos con los que hemos elaborado nuestra historia y nuestras formas de convivencia. Éstas son algunas de las cosas que nos permiten pensar que no todo está perdido.

La necesidad de trazar ese puente y devolver a las artes su función es algo por lo que abogué desde los inicios de los años noventa,

después de haber entrado en contacto con las tradiciones filosóficas y estéticas de India. Detener la mirada en las culturas ajenas es un elemento importante o, incluso, imprescindible para tomar distancia de todo aquello que, por lo general, no cuestionamos, y ésta es la razón por la que, en su momento, dediqué a India una parte de este libro. Bien es cierto que en las tres décadas que han transcurrido desde entonces, aquel mundo ha terminado por perder en gran medida lo que podía aportarnos en ese sentido; mucho de lo que cuento de su vida tradicional ha desaparecido, por lo que el valor de esos textos es, en ese aspecto, poco más que testimonial. Pero no así su tradición musical, perfectamente viva, y su inmenso legado escritural, del que aún pueden extraerse elementos que nos ayuden a pensar ciertas cosas de otro modo.

Y es que –y ésta es otra de las cuestiones que me sigue preocupando– no acabamos de tomar conciencia de que no sólo es arte lo que llamamos arte, que también lo es la elaboración de mundos conceptuales, sean éstos mitológicos, filosóficos, científicos u otros. A la ficción le gusta disfrazarse y, de entre todos sus disfraces, los más peligrosos son aquellos a los que llamamos «verdades». Reemplazar la idea de verdad por la de validez sigue pareciéndome la mejor manera de evitar la tentación de creer en los mundos que construimos. A diferencia de la verdad, la validez de una teoría o de una concepción del mundo no se establece a partir de su identificación con una supuesta realidad original, sino atendiendo a su coherencia interna. Llamaríamos «arte», entonces, a la capacidad de diseñar y elaborar mundos que fuesen útiles pero nunca inamovibles, pudiéndose reemplazar, si fuese necesario, por otros más eficaces. Esto nos evitaría, entre otras cosas, caer en dogmatismos de una y otra clase y, de esa manera, hacer de nuestros mundos lugares más soportables.

Acerca del título del libro

A modo de introducción

Los muros y los bastones sirven para apoyarnos. Dado que el suelo es horizontal y la posición natural del cuerpo humano es la vertical (respetable es, por supuesto, la opinión de quienes defienden que sea la horizontal), convendremos en que la situación del ser humano en el mundo no ha sido nunca muy cómoda. Por eso ha necesitado siempre, más que otros animales, de utensilios –los muros, los bastones– que le ayuden a mantenerse erguidos. Los bastones hacen con el brazo las veces de arbotantes, transmiten a la tierra la fuerza de la cúpula (la cabeza) y sostienen el cuerpo. Los muros actúan de forma similar, como contrafuertes; a veces, cuando adoptan una forma circular, lo hacen como corsés, guetos o cárceles y otras, cuando su altura o su longitud es excesiva o cuando se multiplican en demasía, como obstáculos o barreras.

El adverbio «contra» que introduce este libro ha de leerse no solamente desde su acepción más común, la del enfrentamiento y la ofensiva, sino también desde la que designa la solidez del soporte. Me he situado «contra» el arte y otros conceptos institucionales como quien se apoya «contra» un muro que, al par que nos ampara, nos coarta. Muros, los de la metafísica, la ciencia, la moral, la política, la religión, las formas consensuadas de emocionarnos social y estéticamente, la filosofía o la teoría de las artes, que hemos levantado para sostenernos, defendernos o protegernos pero que, cuando cobran solidez, nos impiden ver al otro lado, traspasar el ámbito conocido y aprender otras maneras de caminar, de estar y de relacionarnos con las cosas y, lo que es peor, nos hacen olvidar que alguna vez los hemos construido.

Podríamos pensar, como lo pensaron algunos sabios chinos, que ciertos conceptos y valores en los que vivimos hayan sido inventados para paliar la pérdida de la espontaneidad, ese saber anterior, esa armonía con las leyes del universo, lo que hace que una acción, la de un animal por ejemplo, sea certera. Una vez

perdido el sentido de la armonía, dice el Laozi, fue sustituida por la humanidad y ésta, a su vez, por la justicia, hasta que también ésta fuese reemplazada por la cortesía. La ciencia y la ética serían, en último término, algunos de los nombres que le damos a nuestra estupidez.

Nuestras construcciones son fórmulas para ayudarnos a caminar con nuestra ignorancia. Pero cuando convertimos sus aserciones en verdades, la ignorancia deviene estupidez. Los bastones se vuelven contra nosotr∂s formando empalizadas y jaulas o convirtiéndose en armas destructivas, y los muros empiezan a oprimirnos. Conceptos que nos servían para entendernos devienen categorías de la realidad. Entonces es cuando lo que com-poníamos empieza a im-ponérsenos. La estructura de los muros se nos antoja, progresivamente, la del universo. Y con la pérdida progresiva de la conciencia del proceso, lo «impuesto» deviene impostura.

Para que nos entendamos, pondré un ejemplo sencillo: el de la «hiperactividad». Cuando esta palabra vino a formar parte del léxico de la psicopatología para designar un determinado conjunto de rasgos comportamentales, de repente se entendió que designaba una realidad: la hiperactividad era algo que existía antes de ser nombrado y que se había «descubierto». ¿Cómo puedo saber que mi hijo es hiperactivo?, pregunta un padre inquieto ante la posibilidad del diagnóstico de la nueva enfermedad.

Así construimos realidades. Ni la hiperactividad ni Dios ni el Arte existían antes de ser nombrados. Tampoco aquellos valores que nuestros códigos (morales, religiosos, científicos, políticos, etc.) reseñan. Si lo entendemos así es porque los muros contra los que nos apoyamos son fuertes y lo propician.

Contra esos muros es contra lo que se han escrito estas páginas. Desde una miopía congénita, por supuesto, la que padecemos tod∂s l∂s que hemos crecido entre ellos, pero con la suficiente voluntad de transparencia como para evaluar la resistencia de alguno y cuestionar no tanto sus materiales ni su disposición como su existencia misma. Quisiera creer que tal voluntad fuese, en mí, un rastro de ingenuidad, esa cualidad que los otros animales, a los que tanto estimo, no han perdido y que es el sustrato previo a toda impostura.

A fin de proporcionar algunas pautas de lectura, he agrupado los ensayos en tres partes. No son compartimentos estancos: hay túneles (o hilos, según se vea) que atraviesan todos los artículos (el arte y las estructuras ficcionales, por ejemplo, o India, que respecto a estas cuestiones es, de una u otra manera y por contra-posición, una constante), de ahí que algunos de ellos hubiesen podido situarse indiferentemente en uno u otro grupo.

En la primera parte reúno ensayos que tienen como denominador común el arte y la estética y sus conexiones, extensiones o derivaciones en el conjunto de valores que las sociedades adoptan en uno u otro momento de su historia. En «Kitsch y globalización» quise mostrar hasta qué punto la trivialización es una estrategia de mercado. El lema de la globalización, «uniformiza y vencerás», conlleva la propagación de una categoría estética y moral, la del kitsch, en todos los ámbitos de las culturas. Esta modalidad afectiva que en nuestras regiones consideramos un residuo de la sentimentalidad posromántica es en diversos países orientales la representación de un valor social, el de la occidentalización. Y puesto que en una sociedad de mercado la virtud no hace el valor, a nadie puede extrañarle que las cosas, para convertirse en productos, hayan de ser des-virtuadas. Cualquier objeto es susceptible de ser desvirtuado; también los objetos rituales. De esto trata el capítulo «Contra el arte». Cuando un objeto, cualquiera que sea su procedencia, tradicional u otra, es introducido en el ámbito del arte (museos, salas de exposiciones), sufre un proceso de descontextualización. Se convierte en objeto para ser contemplado y pierde la función para la que fue concebido. Es ésta una de las múltiples formas que adopta la voluntad de colonización de las naciones occidentales: la anulación de los valores tradicionales, su conversión en valores de mercado.

No sólo las cosas son objeto de esta conversión, sino también las emociones, que son susceptibles de ser transformadas por medio de la espectacularización. «Emociones estéticas» y «Placeres inmorales» forman un díptico que atiende al proceso de estetización de las emociones y su posterior utilización por parte de los poderes ya no tanto políticos como mercantiles. Es bien conocida la función educativa de la representación, por eso urge considerar la necesidad de una educación de la sentimentalidad. Saber discriminar entre

una emoción ordinaria y la emoción que, por ser representada, recibimos con un plus de placer sea cual sea el valor emotivo dominante es fundamental si se quiere evitar la manipulación. Otro tanto cabría hacerse con las demás emociones: discriminar entre las construcciones culturales a las que denominamos emociones y los impulsos subyacentes es lo que propongo en «El fuego, las llamas, los rescoldos».

«Apuntar al blanco» cierra esta primera parte del libro con la revisión del concepto de vacío y la posibilidad de su representación, dando entrada, con ello, en la segunda parte, a las reflexiones acerca de las palabras con las que se construyen los muros en los que creemos.

La segunda parte del libro agrupa artículos que tienen que ver con diversos ámbitos de las artes de la palabra. Como tales quiero entender no solamente la poesía o la dramaturgia (y su función política) sino también la metafísica y la teología, la filosofía y las teorías científicas. Tal como pensamos, así representamos y, como un efecto boomerang, puesto que en nuestras representaciones terminamos creyendo, de acuerdo con ellas, actuamos. Por eso conviene que tengamos claras las ideas o, más concretamente, la significación de las palabras que empleamos. Si algún hilo conductor subyace en todos los escritos aquí reunidos es mi convicción de que el acuerdo en la significación de los términos que utilizamos evitaría no pocos conflictos, al tiempo que nos ayudaría a comprender que, por la misma regla de tres, a quienes (individuos, grupos o partidos) necesitan conflictos para mantener su equilibrio les baste, para generarlos, con propiciar la aparición de significaciones terminológicas oportunamente inadecuadas. Y no sólo eso, también ayudaría a detectar gran número de falsos problemas que derivan de convertir palabras sin referente en entelequias social y políticamente activas.

En el ensayo que introduce esta segunda parte, «Sobre el dolor», traté de averiguar por qué el dolor físico ha sido un tema rehuido por los filósofos y las causas de su irreductibilidad a cualquier tipo de generalización. Entre otras cuestiones, consideré la condición inalienable del dolor físico y la tasa de sufrimiento que el pensamiento del dolor le añade al dolor. El dolor no es ninguna

representación, evidentemente, pero se elabora con palabras y ese discurso juega un papel importante en la percepción que tengamos de nuestras sensaciones.

La palabra poética es la que se pone bajo sospecha en «La admiración y la náusea» para dar cuenta del valor político que tuvo en sus inicios y cómo, desplazado por el discurso racional, se convirtió, más adelante, en valor de ocio. Uno de los muros de palabras más resistentes, el de la metafísica (y la teología como una de sus variantes), es interrogado en «Desde la ignorancia», donde quise poner de manifiesto hasta qué punto algunos conceptos y valores en los que vivimos resultan, al fin y al cabo, de una cuestión de lenguaje. La diferencia entre la experiencia a la que denominamos «mística» y el discurso teológico, en el que aquélla termina insertándose pese a ella, es que la primera se instala en los límites del lenguaje mientras que el segundo adviene a partir de una extralimitación del mismo. Dotar de existencia a los conceptos últimos, como lo hace la teología, da lugar a que se introduzca en el orden del lenguaje elementos morales, como la confianza, con la consiguiente perversión que resulta en el uso de uno y otro espacio. «Cree usted en Dios», en cierto modo un apéndice del artículo que le precede, señala, entre otras cosas, ese tipo de desviaciones. Suponer que el mundo está hecho a imagen de nuestra razón les ha sido útil a los constructores de muros, pero es tiempo de darnos cuenta de que las leyes del funcionamiento de nuestra razón no tienen por qué constituirse en evidencia de la existencia de los entes de razón que ella construye en sus confines. Esto puede valer tanto para las ideologías religiosas como para las científicas. De que las teorías «funcionen» no se deduce de ninguna manera que los elementos de la misma sean «verdaderos», es decir, que ese supuesto al que llamamos «realidad» corresponda a sus premisas. Convertir las teorías científicas en verdades metafísicas es, como en el caso de las teologías, síntoma de un antropocentrismo que convierte a la razón en la medida de todas las cosas. Éste es el muro que arañé en «El croar de la rana», un artículo que, por su temática, podía haberse ubicado igualmente en la parte dedicada al arte.

Contiguo a aquél, nos encontramos con la gran ratonera de las universidades por cuyas oquedades corren, aspaventados o dóciles, contraídos o petulantes, víctimas y a la vez verdugos, los aprendices

de arquitectos, constructores, peritos y albañiles de nuestros mundos. «Cinco ratones ciegos» es casi un manifiesto contra algunos de los usos y métodos con los que nuestra sociedad se las ingenia para la conservación de su patrimonio arquitectónico (a los muros me refiero).

La tercera parte del libro atiende más directamente al universo indio. «Salvar las fronteras» se interesa por la dificultad que, al parecer, tenemos para atravesar los límites que nuestra forma de ver y nuestros conceptos nos imponen. «El espacio sonoro de India» atiende a las peculiaridades que resultan de primar un sentido, el de la vista, sobre el resto de los sentidos, con la consiguiente elaboración de patrones conceptuales que merman la espontaneidad de las respuestas corporales.

La India tradicional, aunque a punto de perder su idiosincrasia debido a las presiones de la sociedad de mercado y la codicia de sus clases dominantes, es aún capaz de presentarnos fórmulas que logran sacudirnos y poner en jaque no sólo nuestra concepción del mundo sino también nuestras estrategias de supervivencia. «Diosas y esclavas» estudia las raíces matriarcales que se perpetúan todavía en las formas religiosas de muchos poblados. El culto a las diosas madres y su reemplazo por los cultos fálicos invita a reflexionar sobre la destrucción, por parte de las poblaciones patriarcales, de una economía de subsistencia que hubiese podido ser una alternativa a la economía de mercado.

También las estrategias para sobrellevar la pérdida y la desaparición adoptan formas muy diferentes en India y en los países occidentales. Los diversos ritos funerarios y las concepciones que los generan son el punto de partida en «Desaparecer». Dos símbolos, el hilo de las Parcas, que sostiene la individualidad, y el hilo de la araña, que teje la red del universo, pueden dar la pauta para comprender la distancia que separa, conceptualmente, ambas culturas y sus respectivas construcciones simbólicas.

De nosotrðs depende, finalmente, que con estos u otros hilos queramos elaborar tejidos en vez de arquitecturas, tramas que posean la flexibilidad de la seda y puedan lavarse después de ser usados, y ponerse a secar, como los saris, en las orillas de un río.

I

EL MURO DE LAS CONTEMPLACIONES

Kitsch y globalización

Las armas del Imperio

El espejismo de la modernidad

Fui a Damasco una vez para dar una charla que debía versar sobre los males de la modernidad y la globalización en el ámbito de las artes. Era antes de que Siria fuese escenario del conflicto internacional que se extendería por la región. La charla estaba destinada a ser oída por un público de estudiantes árabes y profesores de universidades de los distintos países de Oriente Medio. Mi intención –como lo es ahora– era hablar del kitsch y de la importancia de entender el papel que desempeñan en los movimientos de masas las modalidades sentimentales convertidas en categorías estéticas. La tesis era –y es– que 1) la cultura de la globalización es una cultura del kitsch, y 2) que lo es porque a quienes sostienen la política de consumo les interesa que así sea. Pero me topé con varios problemas.

En primer lugar, allí, los términos «modernidad» y «globalización» eran sinónimos. Para muchas naciones no occidentales, lo que implicaban era sencillamente la modernización de sus países. No se planteaban la cuestión desde el prisma de la intromisión del imperialismo de Occidente en sus culturas sino, simplemente, en términos de progreso/atraso, modernidad/tradición. Para nosotr∂s, en cambio, la globalización era entonces, y hasta hace bien poco, el último peldaño de una carrera que iniciamos siglos atrás, el momento final de un recorrido que aquellas naciones, para bien o para mal, no habían recorrido. Así pues, había que aclarar conceptos. Y eso era algo así como dar una lección de historia: nuestra historia, no la suya.

En segundo lugar, ¿qué sentido tenía para ellos el concepto del kitsch? Pues, aunque a nosotr∂s nos pudiese parecer que algunos países viven inmersos en él, lo cierto es que ahí donde no se haya efectuado el proceso de degradación de la copia no es legítimo hablar de kitsch. En otras palabras, lo que para nosotr∂s es kitsch, para ellos es tan sólo uno de los múltiples despliegues de lo moderno. Hablar de ello suponía, por tanto, dar otra lección de historia (también nuestra). Las categorías estéticas de la

sentimentalidad no están dadas de una vez por todas sino que forman parte de un proceso cultural. Afirmar que estamos actualmente en las postrimerías del kitsch lleva implícito asumir que ha habido, en las sociedades occidentales, una historia de la sentimentalidad, que en cada época ha prevalecido una u otra categoría sentimental determinada y que ésta se ha visto reflejada en los patrones estéticos del momento y reforzada por las formas elaboradas según los mismos. Así pues, me disponía a hablar de ello, cuando los traductores presentaron el principal problema: la palabra kitsch no tiene traducción en árabe. Y yo debía darme cuenta de que, en Damasco (como en India, en Japón o en China) el kitsch no es kitsch, es otra cosa. Para sacarme de apuros, el moderador de la mesa, un profesor árabe formado en filosofía en Alemania, antes de iniciarse la charla, explicó el término al público. A juzgar por los rostros satisfechos de los asistentes, pensé que había acertado con su explicación y procedí a mi lectura. Más tarde, averiguaría en qué términos lo había definido: el kitsch, había dicho, es como una estatua de azúcar: es muy fea, pero tan dulce...

Sin embargo ahora, al plantearme tratar de este mismo tema en Occidente, me percato de que los problemas son bien parecidos, dado que carecemos generalmente de la perspectiva histórica necesaria para darnos cuenta de la sentimentalidad epocal en la que nos desenvolvemos y reparar en los intereses que la promueven. Porque, ciertamente, las formas de la sentimentalidad no se generan de manera espontánea sino que se cultivan. Así que la cuestión está en averiguar a quiénes y por qué interesa promover o cultivar la sentimentalidad kitsch.

¿De qué tipo de poder estamos hablando en un mundo globalizado? Ya no, desde luego, del que pudiesen ostentar los gobiernos de los Estados-nación, uno de los ideales que fueron de la modernidad. De modernidad puede hablarse, como apunté en otra parte, como mínimo, desde tres puntos de vista. Desde el punto de vista filosófico hablar de modernidad es hablar de la revolución que supuso el racionalismo científico de Galileo y la aplicación, por parte de Descartes, de esos principios al método de investigación filosófica. El racionalismo ilustrado (siglo XVIII) sería consecuencia de esta naciente voluntad de sistema. Desde el punto de vista de la estética, podremos hablar de modernidad como movimiento que

resulta del descubrimiento de la subjetividad de lo bello y del/a artistə como creador/a (ya en el Renacimiento), o bien centrarnos en la problemática del cambio de paradigma de las vanguardias: el arte como tema de la obra de arte (a partir de finales del XIX). Desde el punto de vista socio-histórico podemos situar el inicio de la modernidad en el momento del nacimiento del capitalismo y hablar entonces de un racionalismo económico (ya en el siglo XVI), o situarnos de pleno en la sociedad industrial y tecnológica del XIX.[1]

Estos tres puntos de vista tienen en común la idea de progreso. Pero cuando hablamos de globalización, nos situamos en el ámbito de lo económico. De lo que se está hablando es de la liberalización industrial y de los mercados financieros y sus consecuencias.

En el año 2001, el sociólogo Ulrich Beck quiso hacernos entender[2] que existe una diferencia entre hablar de una ideología de dominio del mercado mundial que pusiese en peligro la identidad cultural de las naciones (a esto denominó «globalismo») y hablar de lo que de hecho ocurre: que estamos viviendo en una sociedad mundial y que ello es irreversible (a esto se refirió como «globalidad»). Esta distinción no pasa, sin embargo, de ser un burdo juego lingüístico. La constatación de esta globalidad en la que de hecho vivimos no elimina el proceso de despolitización de las naciones. El despotismo post-ilustrado y post-moderno es ahora el de unas pocas grandes empresas cuyo gobierno no se elige mediante el consenso de las urnas que supuestamente exige el uso de la facultad de raciocinio (al menos ése es el ideal político del estado de ciudadanía), sino mediante el consenso de los espíritus domesticados por las estrategias de mercado.

La política de mercado, fomentada por los poderes políticos ya sea con plena conciencia, ya sea en detrimento de ellos mismos, merma el poder del Estado-nación reduciendo la función del gobernante a la de actor y la democracia a una pantomima. Panto-mimos: la gran representación, la mímesis universal. El que aspira al poder, lo quiera o no, es un actor al servicio del capital. Y la representación es lo que la población quiere ver representado: su propia historia, sus propios mitos seculares. El aspirante a protagonista conoce las historias y encarna a sus héroes legendarios. Un pueblo necesita

historias. Necesita ser contado. En ello se asienta su identidad. Al oírse contar las mismas historias una y otra vez, se reconoce. Por ello, quien aspira a gobernar se adueña de los mitos y los cuenta. A su manera. A la manera que más le conviene o que más conviene a quienes le apoyan.

Un buen ejemplo es lo que ocurrió en India en 1999, cuando el partido nacionalista hindú utilizó la epopeya del Mahābhārata para su campaña electoral. No utilizó el texto, sino la imagen, y no cualquier imagen, sino la que toda India podía contemplar, en aquella época, en sus televisores: la de un Mahābhārata fabricado en los estudios cinematográficos de Bombay. El dirigente del BJP (Partido Popular Indio) se paseó por el Norte de India disfrazado del legendario héroe Arjuna en un carro adornado de guirnaldas. Ganó las elecciones. El carro era un coche Toyota, como en la serie televisiva. La población india identificó el carro del héroe Arjuna como un Toyota. Las imágenes no son inocentes, son activas. Integraron en su propio mito una imagen extraña, una imagen acorde con el progreso. El BJP consiguió su objetivo: vender el progreso (y con ello las armas nucleares), conjugándolo con la tradición.

También en Estados Unidos –y en Ucrania– fueron elegidos, para gobernadores o presidentes, actores de moda que encarnaban los valores de su pueblo. Otros mitos, pero idéntico proceder. El problema es: ¿a sueldo de quiénes están los actores de la pantomima?

Vivimos, hoy en día, en la época de la representación. No sólo políticamente sino, por supuesto, también en el ámbito privado donde, en las pantallas que nos acompañan continuamente, el mundo se nos ofrece traducido a otro lenguaje: el de los bits (binary digit). Esto es algo que suele pasarnos desapercibido. Pero lo cierto es que el de los bits es otro de los lenguajes de la representación. La responsabilidad de cada cual, por tanto, ha de situarse ahora, más que en ningún otro momento, en el terreno de lo estético y el de las artes, que es también el de la creación de los mundos que habitamos. Y es teniendo en cuenta esto que habremos de reconsiderar nuestros códigos de valores.

¿Qué valores?

A finales del siglo pasado, el discurso acerca de la globalización, su transculturalidad y su transnacionalismo, vino a reemplazar el de la crisis de la modernidad. Se acuñó entonces el término «posmodernidad», al tiempo que se hablaba de postindustrialización. Una de las problemáticas más recurrentes del discurso posmoderno fue el de la crisis de los valores. Se dejó sin solventar. Se dio por supuesto que nuestra sociedad había perdido sus valores y que, por tanto, carecía de ellos. Se planteó la posibilidad de recuperar los antiguos valores o de reemplazarlos por otros. Los valores, no obstante, no son algo que vayamos creando de la nada. Los valores se forman de acuerdo con la época y los comportamientos que las condiciones de esa época demandan.

En otro lugar hablé de la relación que guarda el término «valor» con el ámbito monetario;[3] creo que no está de más recordarlo aquí, pues no siempre son evidentes los deslizamientos que los términos efectúan entre un orden y otro, en este caso, el orden económico y el orden moral. La palabra «valor» designa lo que «vale» algo, es decir, su precio, y el precio se establece de acuerdo con la demanda, es decir, con la necesidad que se tenga de ello. El valor convierte por tanto cualquier objeto en un producto susceptible de transacción y estipula el éxito de esa transacción. No cabe duda de que esta idea late aún bajo la noción de valor en los ámbitos de la moral o de las costumbres. En general no es la razón la que dicta los valores, sino que ésta es utilizada por los poderes de turno (sacerdotales, políticos y/o empresariales) para procurar argumentos que validen y legitimen los valores y los códigos que más aceptación tengan por parte del público.

Porque, ciertamente, en los valores estamos, en los valores vivimos. No es necesario haber firmado un acuerdo para ello. Los valores se elaboran con la repetición de los gestos que realizamos en un universo compartido que no está hecho de mónadas asépticas sino

de un sinfín de cosas con las que los individuos interactúan. Ningún gesto es neutro. Los mínimos gestos que a lo largo del día condicionan nuestra vida son los que construyen nuestro universo de valores. Los valores se gestan y adquieren fuerza con los gestos que realizamos. Para saber cuáles son realmente los valores de una sociedad bastaría con realizar un sondeo de los gestos y/o movimientos que repetimos a lo largo del día con mayor frecuencia. Sin olvidar los gestos mentales: esos que nos aportan las imágenes de lo que desearíamos tener: un viaje, un paisaje, una persona, un objeto, la respuesta a un mensaje en nuestros dispositivos móviles... Nuestras obsesiones son gestos compulsivos de la mente, nos indican lo que valoramos dentro o al margen de los códigos al uso. Y si nuestros valores ideológicos no coinciden con los que resultan de nuestros gestos, está claro que tenemos un problema. Cuáles son los valores activos en nuestra sociedad, ésa es, pues, la pregunta que habría de plantearse.

Economía de consumo.

La perversa integración de lo diferente

El término «globalización» quiere dar a entender que estamos en proceso de reducir todas las culturas a una sola, todas las formas de ver a una sola, todos los comportamientos a un mismo comportamiento. Pero no siempre se tiene suficientemente en cuenta que la cultura, la forma de ver o de entender el mundo y los comportamientos que resultarán ser los únicos son los de una civilización gastada cuyo bienestar se sostiene sobre la arena movediza de su modelo de economía, el del sistema de consumo, que ya no es privativo de Occidente. Una economía en crisis que tiene necesidad de un «tercer mundo», no sólo como mano de obra sino también como cliente.

Hablar de globalización es hablar de colonización por parte de Occidente, ciertamente. Pero se trata de un proceso en el que quienes son colonizados colaboran muy activamente.

Desde la óptica militar, el viejo lema «divide y vencerás» sigue siendo muy efectivo cuando se trata de adueñarse de territorios ajenos y de sus posesiones. Cuanto más divididas, en efecto, más endebles resultan las fuerzas enemigas y más sencillo anular su resistencia. El mecanismo muy perverso de la estrategia de mercado, en cambio, no es la de dividir sino la de uniformizar. No se trata de enfrentarse a ninguna resistencia sino, antes bien, de eliminar lo que pudiera fomentarla y esto es, por parte de cualquier otr∂, la sensación de ser otr∂, precisamente, la sensación de poder ser despojad∂, conquistad∂. La perversidad de las estrategias globalizantes, aquí, llegan a límites muy elaborados; se trata de que la población conquistada no tenga conciencia de serlo, que no adopte un producto determinado sino que llegue a considerarlo como propio. Que a un joven esquimal, por ejemplo, no se le ocurra pensar que la Coca Cola sea estadounidense, o que un italiano crea

que el ratón Topolino (que es como se conoce al ratón Mickey en Italia) es italiano.[4] (Esto es a lo que R. Robertson denominó glocalización.)

Así pues, frente al lema militar «divide y vencerás», el lema comercial «uniformiza y vencerás». Unidad-sin-otro versus unidad-frente-a-otro.[5] Lo que en el ámbito de la guerra tradicional se llama «enemigo» aquí se llama «cliente potencial», un cliente que es, también, su propia mano de obra. El cliente es utilizado, esclavizado, sus territorios son expropiados, pero con su beneplácito. Una vez manufacturados, los productos le son revendidos y la paga que recibe por su trabajo vuelve a manos del empresario. Un círculo perfecto.

Dicha circularidad no sólo se verifica en el área del sujeto productor (el productor es quien termina consumiendo el producto), sino también en la del objeto: el producto es importado por ejemplo por Occidente desde Oriente, donde es manufacturado/reciclado, para ser exportado por Occidente a Oriente de nuevo. Y esto no ocurre tan sólo con la materia prima (mineral, vegetal y otras) sino también con elementos tradicionales. El sistema de consumo se lo apropia todo: alimentos, adornos, vestimenta, música, figuras rituales o de culto, todo es susceptible de ser reciclado. En tal proceso, se lleva a cabo una expropiación del objeto en cuestión, es decir que éste pierde sus connotaciones originarias al ser extraído del contexto en el que estaba inserto y en el que tenía una significación particular. Esa capacidad de apropiarse de algo descontextualizándolo y recontextualizándolo es lo que permite el tráfico de objetos de un continente a otro en un viaje de ida y vuelta en cuyo transcurso se pierde lo más genuino de las tradiciones de origen. Es éste el proceso de la desintegración de las tradiciones. Pues no se trata tan sólo de que un producto sea asimilado por Occidente y subsumido bajo otras categorías, sino que el mismo producto, descontextualizado y desvirtuado, sea susceptible de volver a exportarse a su país de origen para su consumo. Así, por ejemplo, se importa de India el estilo de la vestimenta, se confecciona a partir de ese modelo ropas caras occidentales, y éstas se vuelven a exportar a Bombay o a Nueva Delhi, donde serán adquiridas por familias indias adineradas. Así también, la música tradicional de distintos continentes es exportada

a Occidente donde es reconstruida con instrumentos autóctonos y vuelta a vender a las naciones de las que provino. Pero lo más terrible del asunto es que los productos no son devueltos mejorados sino trivializados, banalizados, desvirtuados.

Kitsch y globalización

Hace años ya, cuando los intelectuales se ocuparon de la crisis de la modernidad y acuñaron el término «posmodernidad», muchos de los que pertenecíamos al mundo de la filosofía nos apresuramos a defender lo que considerábamos la fórmula más acorde para moverse en un mundo en el que la metáfora de la red (horizontal) había reemplazado a la del árbol (vertical): nos apuntamos al concepto de «superficie». Era, ciertamente, un modelo sugerente; permitía elaborar una ética de la comunicación que reemplazara esquemas metafísicos obsoletos y peligrosamente jerárquicos, a la vez que devolvía al reino de las apariencias el estatuto ontológico que le había sido sustraído por el cristianismo neoplatónico. Pero, indudablemente, el modelo de superficie tenía y tiene sus problemas, no tanto en la teoría (qué modelo no puede sostenerse en abstracto) como en la práctica común que es la que, al fin y al cabo, retratábamos. Uno de estos problemas es la banalización.

La banalización tiene lugar cuando, al descontextualizarse un objeto, un gesto o un comportamiento, éste pierde tanto su significado original como el valor que le correspondía. Al cambiar de contexto, el elemento cultural adquiere un nuevo valor acorde con la función que desempeña en el nuevo ámbito. Un objeto ritual se descontextualiza cuando se extrae de su lugar de origen (el templo o el hogar), en el que tenía una función práctica, y se expone en un museo, en el que su función es la de ser admirado estéticamente. Un objeto cotidiano se descontextualiza cuando de tener una función práctica pasa a tener una función decorativa. Un lazo, por ejemplo, cuyo valor práctico consiste, originalmente, en mantener unidas ciertas cosas, pasa a tener valor ornamental en las cortinas de un salón o en otros enseres en los que resultan innecesarios.

Lo que importaba, en los objetos cotidianos, era su utilidad para ciertos fines, sus efectos, no su efectismo. La cultura actual es la

cultura del efectismo y esto, a mi entender, es, en Occidente, un residuo de la sentimentalidad posromántica. A cada época le corresponde un determinado «modo de conciencia», el cual lleva aparejada una manera de pensar y de sentir. A cada época le pertenece una o más categorías sentimentales y también estéticas. El modo propio del romanticismo era el que corresponde a la categoría de lo sublime: la conciencia del abismo, la ética del héroe, la imposible voluntad de infinito, las profundidades del alma atormentada. Pero, como apuntó Hermann Broch,[6] basta con deslizarse un poco y la genialidad se convierte en cursilería; el sentimiento, en sentimentalismo. Y esto es lo que ocurrió en el XIX, llegando a su punto máximo cuando, en la época de entreguerras del siglo XX, la necesidad de dormir un sueño apacible y seguro convirtió la nostalgia (propia del romántico) por los orígenes clásicos en el gusto por las formas agradables, fluidas y floridas. Se abandonó lo bello, demasiado austero, por lo agradable, el fin en sí por el fin para sí. El art déco –y el modernismo en general– es una buena muestra de cómo el kitsch se institucionalizó penetrando en el mundo del comercio gracias a aquella cualidad suya de aliar la utilidad con el agrado de las formas.

El kitsch[7] es una ornamentación de las cosas, de los sentimientos, de los usos, del espíritu, de la vida toda. Se distingue por su capacidad de apropiarse de todo, de copiarlo todo, degradándolo. El kitsch, como toda categoría estética, es también una categoría moral, un modo de vivir, un modo de ser. Hay objetos kitsch, lugares kitsch, pero también hay un espíritu kitsch. El efectismo, la redundancia y la mediocridad son atributos que están presentes en todas sus manifestaciones.

Pero, sobre todo, el kitsch es una forma de mentir. Es el «como si» de las culturas empobrecidas y decadentes. Un «es-pero-no-es» que no llega a ser metáfora porque se queda en las aguas residuales del «quiero-pero-no-puedo». En las cocinas ponemos encimeras de plástico que parecen mármol, inventamos baldosas y muebles que parecen antiguos, se ofrecen banquetes que parecen medievales, se trazan líneas en el cemento de manera que parezcan adoquines, confeccionamos zapatos cuya piel parece ser de serpiente, tejidos que parecen de cuero, etc.

Los occidentales nos vestimos al «estilo oriental» porque es exótico y los orientales al «estilo occidental» porque es moderno. Lo exótico y lo moderno son en realidad dos formas del mismo valor, el de lo nuevo. Lo nuevo es valorado porque es una variante de lo distinto y lo distinto es un valor porque permite atraer la atención, lo cual es una necesidad del individuo cuando éste no está determinado por una cultura tradicional que le dicta la tarea, los deberes y las relaciones, sino que ha de defenderse solo, en competitividad con otros individuos. Y nuestra sociedad enseña la competitividad porque ya no tiene como problema principal la supervivencia (que sigue siendo el de numerosos pueblos cuya economía de subsistencia se encuentra amenazada por el mercado global). Nuestra sociedad enseña la competitividad porque en ello radica la condición del mantenimiento de su economía; un tipo de sistema, el de consumo, que necesita fomentar la rivalidad entre los individuos (que tienen, por ello, que seguir siendo individuos y no pueblo) ya que se nutre del deseo, del deseo del deseo del otro, un entramado que, valiéndose de la reciprocidad, se sostiene, en última instancia, en el vacío.

Occidente ha perdido sus tradiciones, India le sigue los pasos y China las está recuperando con la vista puesta en su valor mercante. Vivir a la occidental es señal de pertenencia a la nueva jerarquía social, la de la empresa global cuyo valor primero es el beneficio. En muchos tejados de Jordania, por ejemplo, podía verse una torre Eiffel del tamaño de una antena de televisión colocada para hacer de soporte a la misma. Era realmente extraño ver aquellas casas de piedra gris, la piedra de aquellos desiertos, encumbrando, en sus azoteas, uno de los símbolos de la modernidad europea, no en tamaño miniatura, como el souvenir, sino del tamaño de uno de los artefactos más usuales de los medios de comunicación.

Fig. 1 Tejado en Ammán

Fig. 2 Tejado en Ammán

Podríamos denominar «kitsch en cascada» a este tipo de

representación ya que en ella el modelo es sometido a un doble proceso de degradación. En efecto, lo que sirve de modelo para confeccionar el soporte no es, en este caso, la propia torre Eiffel sino el souvenir que es, a su vez, una imitación kitsch de la obra de Eiffel.

El proceso de reducción a la categoría de kitsch consiste, por un lado, en la eliminación de la complejidad de la obra (las curvas asintóticas de la torre Eiffel se simplifican convirtiéndose en segmentos de círculos y el tamaño se reduce al de un bolsillo) y, por otro, también, en la desviación del sentimiento estético hacia otra modalidad sentimental. No se contempla con el mismo tipo de sentimiento la torre, en el centro de París, que el souvenir, entre otras cosas porque la finalidad del objeto no es la misma: la torre original tiene como finalidad la de ser contemplada; el souvenir, en cambio, la de recordar. La primera acude a la inteligencia; la segunda, a la memoria.

Al servir el souvenir de modelo para el soporte televisivo, el proceso imitativo introduce una segunda degradación que aleja aún más al perceptor del sentimiento estético original. La intención del individuo que coloca en la azotea de su casa el soporte de antena en forma de torre Eiffel no es ya la de recordar lo que pudiese haber visto en el transcurso de un viaje a París, sino la de colocar en su propiedad uno de los símbolos de la occidentalización. Ni siquiera es necesario conocer la proveniencia de aquella forma-objeto (como tampoco es necesario saber qué significado tienen las luces de colores destellantes que en cualquier estación del año dibujan árbolesdenavidad y papanoëles en las paredes de los restaurantes, o las bolas de cristal y los adornos, también navideños, que decoran, en cualquier estación, tanto los autobuses municipales y los taxis de Damasco como los puestos donde venden escrituras coránicas a la entrada de las mezquitas).

No es necesario conocer el significado primero del objeto porque el soporte-Eiffel no es ya representación para el recuerdo sino signo, y la forma de un signo es aleatoria, no tiene por qué guardar parecido alguno con aquello que representa. Y aquí, lo que se representa es Occidente. El objeto es signo de europeización del dueño de la casa, de su riqueza por tanto. La semi-inocencia del souvenir (digo «semi»

porque suele ser utilizado, igualmente, para señalar la envidiable condición viajera del turista) pasa a ser, en su imitación, un signo ostentoso de poder económico y social, y en este caso más que en ningún otro puesto que se coloca allí donde siempre se han enarbolado las banderas: el lugar más prominente del edificio, es decir, del territorio ocupado o conquistado.

Fig. 3 Jardín privado en Elefanta (Bombay)

Entiendo la cultura de la globalización como una cultura kitsch. Una cultura que lo fagocita todo y lo devuelve empequeñecido, degradado, trivializado. Se adueña de las formas y las devuelve simplificadas, estereotipadas, serializadas. La mentalidad kitsch lo impregna todo: hay espiritualidad kitsch, intelectualismo kitsch, ecologismo kitsch, etc. Vivimos inmersos en el artificio, la artificiosa representación de lo que en otras épocas era genuino. Y esta reduplicación de los objetos lleva aparejada una reduplicación de las emociones: lloramos como se llora en tales situaciones, amamos como se ama en tales otras, tememos lo que se nos dice

que es temible. Y la industria de la representación (la cinematográfica en primer lugar) se encarga de crear productos que aseguren la continuidad de dicho estado de cosas. Aprendemos a reír de lo que hay que reírse, a llorar por lo que hay que llorar, a sentir lo que hay que sentir.

Y ello parece ser a la vez causa y efecto de la atrofia de los sentidos que estamos padeciendo. Hemos perdido, indudablemente, la inmediatez de la percepción. Creemos que la grabación de un sonido de campana es idéntica al sonido de una campana, que la luz de una bombilla cumple, en los lugares de culto o de recogimiento, la misma función que una vela, que un tomate sin sabor que ha sido criado bajo plástico en un invernadero sigue teniendo las propiedades de un tomate... Creemos en las representaciones. Pero ¿acaso estas representaciones transmiten la misma fuerza de vida? Nos han enseñado a recibir las ideas, pero hemos olvidado cómo recibir lo que las origina, lo que late bajo, por ejemplo, las palabras que decimos. Una conferencia o un concierto retransmitidos ¿qué retransmiten? Nuestra mente reconstruye el estímulo a partir de los datos visuales y auditivos que le llegan, pero no es, a buen seguro, la misma modalidad vibratoria la que recibe nuestro cuerpo.

El papel de cada cual en la época del kitsch. Responsabilidades compartidas

El kitsch es el arma de la economía de consumo. El espíritu kitsch es el de la mediocridad uniformizada, el de la cultura de masas, como muy bien entendió U. Eco[8] en su momento. Si hacemos individuos kitsch sostenemos el estado de consumo. Se trata, pues, de proporcionar satisfacciones materiales y emocionales moderadas que consigan mantener un estado aparentemente satisfecho pero altamente insatisfecho en las capas más profundas del cuerpo-espíritu. La política de consumo necesita individuos ansiosos, permanentemente insatisfechos. El individuo kitsch busca el agrado porque es esencialmente inseguro y dependiente. La elaboración de productos que eleven o mantengan alerta el nivel de conciencia es, por ello, contraproducente. Por el contrario, se fomentará la mediocridad en todos los dominios, especialmente en los medios de comunicación de masas, a fin de mantener las exigencias bajo mínimos. «Reduce a kitsch y vencerás» es el lema de la militancia empresarial.

¿Qué hacer ante ese estado de cosas? Ante todo, dejarnos de tantas abstracciones y pensar en términos concretos. Puede que formemos parte de una maquinaria («el Sistema», «la Empresa», «el Mercado», etc.) que ha cobrado entidad al margen de los individuos y funciona al modo kafkiano. Pero la maquinaria no deja de ser una metáfora. Las instituciones, los gobiernos, las empresas están formadas por individuos y de lo que no cabe duda es que somos los individuos quienes mantenemos el sistema: de no existir consumidores compulsivos, la maquinaria tendría que revisarse. Por tanto, a los individuos, a todɔs nosotrɔs nos compete reconsiderar nuestro puesto en el engranaje. En eso consiste el poder democrático bien entendido.

Así pues, si el kitsch es el arma que se utiliza para fomentar el tedio, es importante identificarlo, reparar en el modo de

sensibilidad que se ve afectado y en qué le está afectando. Pero más importante es combatir el tedio. Un espíritu alimentado por la realidad no tiene hambre de sucedáneos. Quien vuelva a hallar satisfacción en su entorno no necesitará acaparar objetos indiscriminadamente.

Pero ¿cómo hacer? ¿Acaso no somos todə, quien más quien menos, adictos al kitsch? ¿Por dónde empezamos? Por nosotrəs, evidentemente. El kitsch es una categoría de la sensibilidad; conviene, pues, recuperar su potencial. Para ello, a riesgo de parecer estar dando una lección de higiene o de anatomía moral, diré que, para desarticular, procede llevar a cabo una limpieza de los conductos de la recepción. No necesitamos vernos inducidəs por un cartel publicitario o un anuncio cuyo eslogan contenga palabras como «genuino» o «natural» para desear descansar en un jardín o sentarse en un banco de madera compartido en vez de en un asiento metálico individual o en un incómodo bloque de mármol bien pulido en la esquina de una plaza de cemento. Es obvio. ¿Qué es lo que nos lleva, sin embargo, a realizar nuestros paseos por un centro comercial en vez de por alguna zona –no turística– de la ciudad? Las plazas eran, hasta hace poco, lugares de encuentro, no lugares de paso. Lugares por los que pasear, saludarse, reencontrarse. En los centros comerciales, en cambio, o en los núcleos urbanos convertidos en ellos, no paseamos, pasamos con las cabezas siempre vueltas hacia los escaparates y nuestras miradas nos son devueltas, después de resbalar por las vitrinas, en un círculo que de vicioso tiene el perpetuo vaivén de la demanda nunca satisfecha.

Los modos en que se manifiestan las categorías de la sensibilidad son indudablemente culturales y, cuando una cultura degenera, se advierten en ellos los síntomas. Conviene, entonces, recuperar las formas de la sensibilidad depurando sus terminales: los propios sentidos. La mirada, por ejemplo, siempre anticipada por el juicio, o la escucha. En la antigua China, al que posee sabiduría se le representaba con una oreja desmesuradamente grande. El mundo se nos da de forma más inmediata a través del oído que a través de los ojos. Es, pues, importante depurar la escucha huyendo tanto del ruido interno (el incesante parloteo de la mente) como del ruido externo, el gorjeo incesante de la palabra vana. Volver a escuchar el sonido de las cosas. Reaprender el mundo mediante el oído.

El gesto también tiene su importancia. El individuo kitsch abusa del gesto tanto como del sonido porque sus palabras son huecas y cree que mediante la redundancia y el énfasis cargará de sentido aquello que no lo tiene. Es la función de la música en una mala película, o los aspavientos que acompañan los alaridos de un mal cantante. Conviene, pues, hacer parco el gesto y adecuarlo a la cadencia del propio cuerpo, a su flujo, después de depurar las intenciones.

Luego, por supuesto, está la conciencia. No me refiero a la conciencia moral, sino a la capacidad de observar y de observarnos, de sentirnos, de sabernos. De sabernos en soledad y en compañía. De sabernos en l∂s otr∂s. Pues, en la polémica entre lo otro y lo mismo, nos olvidamos a menudo de que nos parecemos. Puede que los estímulos que nos emocionan sean diferentes, pero la capacidad de emocionarnos es la misma; puede que las teorías que construimos sean distintas, pero la capacidad de construirlas es la misma. Cada pueblo elabora estrategias para soportar el dolor y la idea de la impermanencia que tod∂s compartimos. Nos compete, pues, sabernos diferentes en superficie, semejantes en lo esencial. Y esa constatación no puede, no debe hacerse desde otro lugar que desde una conciencia compasiva, es decir, una conciencia secundada por las categorías básicas de una sensibilidad depurada. Una conciencia que no asuma tan fácilmente, por ejemplo, que las ayudas del primer mundo para la reconstrucción de un territorio destruido tengan como segunda intención el alineamiento de países potencialmente consumidores, que una catástrofe en el denominado «primer mundo» sea noticia y no lo sea una mortal sequía en África, o que los animales humanos tengamos más derecho a seguir viviendo que otros seres del planeta.

Lejos de mí la intención de convertir este escrito en un texto de autoayuda o en una lección de moral. No es mi estilo. Lo que trato de decir es que poco puede hacer, en términos reales, un individuo con la conciencia y los sentidos obturados por el kitsch. La labor de drenaje es fundamental para poder actuar. Porque, por supuesto, no basta con saber mirar y escuchar; hace falta actuar. Y, para ello, en España se ha de conquistar primero algo en lo que el resto de Europa nos lleva varios siglos de ventaja: una auténtica –aunque mermada– conciencia política.

Contra el Arte

La descontextualización de los objetos tradicionales

En un encuentro sobre globalización, inicié mi ponencia con la proyección de la siguiente diapositiva y pedí a los asistentes que me dijeran lo que les parecía.

Fig. 1

Dado que mi intervención iba a versar sobre el arte, algunos no dudaron en contestar que podía ser una obra de land art (arte en

espacios abiertos) o una composición matérica. Otros incluso se atrevieron a considerar la posible autoría de algún que otrə artistə contemporáneə.

Acto seguido, proyecté una imagen más amplia del mismo motivo y les expliqué que se trataba de boñigas de búfalo puestas a secar, como es costumbre hacerlo en las zonas rurales de India.

Fig. 2

Y es que, ciertamente, desgajada de su contexto, una pequeña parte de la realidad puede insertarse fácilmente en otro ámbito e interpretarse de acuerdo con éste: es el fenómeno de descontextualización.

La descontextualización puede hacernos ver el producto de una labor tradicional «bien hecha» como land art, y unas piedras icónicas pintadas de color naranja dispuestas en el suelo para la consagración y preservación del lugar serán interpretadas fácilmente, como lo fueron también en el referido encuentro, como

una «instalación» (Figs. 3 y 4).

Fig. 3

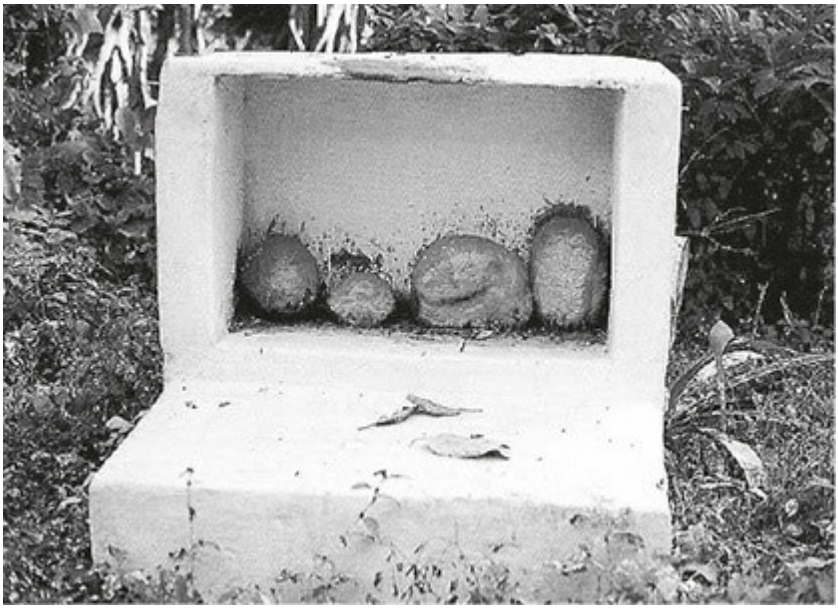


Fig. 4

Basta disponer el marco, trazarlo o imaginarlo para que, desprovista de contexto, la imagen se reinterprete de acuerdo con los datos inmediatos de los que el espectador disponga. Esto es algo bien conocido en el ámbito de la imagen periodística, puesta de manifiesto de manera inmejorable, en los años ochenta, por aquel anuncio que se proyectaba en los cines de Londres: un joven «de aspecto dudoso» se abalanzaba sobre una anciana-con-bolso que caminaba tranquilamente por la acera de una calle. Acto seguido, la imagen se ampliaba, mostrando cómo un tiesto de flores proveniente de un balcón se estrellaba justo en el lugar donde la anciana hubiese estado de no ser por la intervención bienintencionada del joven. Peores consecuencias de este encogimiento de la mirada bajo los patrones mentales tiene sin duda la manipulación de la imagen en los medios actuales. En el terreno que aquí nos ocupa, lo que quiero señalar es algo aparentemente obvio: que cuando recontextualizamos objetos que consideramos obras de arte a pesar de que no hayan sido confeccionados con la intención de serlo, alteramos radicalmente su naturaleza. Los sometemos a una transformación que se inicia con un cambio contextual físico (su traslado a un museo, por ejemplo) y que se ratifica con la especial atención de los individuos que entran en relación con ellos en esos lugares.

No puede pasarnos inadvertido el carácter colonialista de esos traslados. Los museos etnológicos surgen en el XIX a la par que la necesidad, alentada por el imperialismo colonial, de estudiar al otro desde parámetros científicos. Estudiar al otro es un ritual que forma parte de nuestra cultura, una cultura acostumbrada a tomar distancia, a crear el ámbito de la «objetividad», a convertir al otro en objeto. Estudiar al otro implica la noción de diferencia; lo que se estudia, lo que se cataloga, son las diferencias. Hablar de las peculiaridades de una cultura no es sino hablar de su manera de ser diferente, lo cual es también una manera de afianzar nuestra identidad frente a los otros.

Para cada uno de los comportamientos que los antropólogos suponen universales: pintar, tallar, hacer música, cantar,

representar, contar, danzar, etc., cada pueblo confecciona artilugios: imágenes de culto, instrumentos musicales, objetos rituales, máscaras, etc. Cada uno de estos objetos tenía, pues, una función específica. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando, en virtud del sistema de catalogación, agrupamos todos estos objetos bajo un mismo rótulo, el de «obras de arte», y los situamos en lugares llamados «salas de exposición» o «museos de arte» donde serán destinados a ser contemplados? Sin duda los estamos desvirtuando, eliminamos su «virtud»: su función, y les proporcionamos otra: la de ser objetos representativos de unas cualidades que nosotrɔs apreciamos. Pues en esta cultura nuestra que entiende «la cultura» de modo universal y la define para todɔs según parámetros propios, ocupan un lugar muy particular las artes y los objetos a los que considera «artísticos».

Arte en sentido tradicional

Los componentes estéticos o artísticos no parece que fueran los aspectos más relevantes de aquellos objetos que se destinaban a fines muy concretos. Quienes los fabricaron no pretendían hacer «obras de arte». Sería útil que recordásemos la redundancia que entraña la expresión «obra de arte». Arte, originalmente, significaba la capacidad de «hacer», de «obrar», por lo que con la expresión «obra de arte» no estaríamos diciendo otra cosa, en realidad, que «obra hecha», «obra obrada». La connotación de «obra bella» que la expresión «obra de arte» asumió a partir de un determinado momento de nuestra historia –un momento que duró tan sólo hasta los inicios del siglo XX– surge al par que la mirada del espectador, y ésta aparece, en las sociedades occidentales, al tiempo que los museos. Hasta entonces, si algunos de esos objetos (iconos, dibujos rituales o simbólicos) atraían la mirada no era para que quien los contemplara admirase sus cualidades estéticas, sino para que le fuera más fácil comunicarse con aquello (fuerza, divinidad u otro) que ese objeto representase. Se trataba, por supuesto, de «obras», por cuanto que eran cosas «hechas» y, algo más, «bien hechas»: bien articuladas y, en este sentido, es apropiado el uso del término «arte». La palabra «arte», en efecto, se emparenta con las palabras griegas y latinas relacionadas con la articulación (ἄρθρον: artículo; ἁρμέω: ajustar, juntar, unir; ἄρτυνω: ordenar; ἄρτιος: bien ajustado, de buenas proporciones; artus: articulación). Todas estas palabras tienen en común la idea de conexión y ajuste, y así también ha de ser entendida la palabra «arte»: como la construcción y el buen ajuste de unos elementos en un todo que ha de servir a fines distintos de la construcción en sí misma. Y esto es bien distinto de cómo hemos entendido el arte en Occidente a partir del siglo XVIII.

Los productos artísticos, es decir, bien articulados, tenían, en las sociedades que hasta hace muy poco denominábamos «primitivas» o «étnicas», una utilidad, fuese esta material (un carro «bien hecho»

ha de ser apto para transportar), ritual u otra. Una máscara, un icono, una danza, una representación dramática, escultórica o pictórica, estos objetos o esos gestos que podemos admirar en nuestros museos o en nuestros escenarios formaban, o forman aún, parte de esos actos cotidianos que ayudan a procurar una continuidad entre un pasado ancestral y el presente, una historia común y un sentido. Todo esto desaparece cuando el objeto tradicional es colonizado y sometido a la mirada del espectador y a su juicio estético o su apreciación crítica.

Cuando convertimos objetos que son resultado del «buen hacer para un fin» en «objetos de arte» estamos socavando la memoria de los pueblos, estamos contaminando su mirada. Porque no debemos olvidar que nuestras instituciones y, por tanto, nuestra forma de mirar y nuestros modos de sensibilidad no permanecen dentro de nuestras fronteras: los exportamos como exportamos todo lo que es susceptible de generar ganancia, y lo que llamamos «cultura» es actualmente un bien bastante apreciado por los mercaderes. Exportamos nuestros valores, exportamos nuestro lenguaje, exportamos nuestras instituciones y nuestra forma de mirar. Y, luego, nos extrañamos de que la conciencia de los pueblos tradicionales se fracture.

Esta fractura ha tenido y está teniendo lugar en muchas sociedades no occidentales. Tuvo lugar, por ejemplo, en el corazón de India cuando, a imagen de sus colonizadores, los propios indios edificaron museos donde cobijaron las efigies de sus dioses y sus maestros esclarecidos entre fragmentos de columnas o piezas extraídas de sus templos. Tengamos en cuenta que para que este tipo de exposición tuviese lugar en nuestros territorios, tuvo que haber un régimen revolucionario y laico que pusiese en pie de igualdad una efigie religiosa y una estatua griega. De ese espíritu libertario heredamos los museos y la mirada estética. Los indios la adoptaron simplemente por contagio. La de «artist∂» es una categoría social relativamente reciente en ese continente.

Ciertamente, India es un lugar en el que el/a artist∂ puede cumplir una función importante en su sociedad. Pero no perdamos de vista que quienes se dedican allí al arte contemporáneo han adoptado los cánones occidentales, y que es desde ellos que reivindicarán el

espíritu de su pueblo. Pienso, por ejemplo, en Sheela Gowda, una artista india de educación británica. Cuando supe de ella, hace años, utilizaba elementos autóctonos (pelo de mujer india y boñigas de vaca) para realizar sus cuadros-objeto. Me pareció entonces un «ecologismo artístico» con el que no hacía más que contribuir al puro hacer-arte de la modernidad occidental. Soy bastante menos radical ahora. Al contacto con su recorrido posterior, he comprendido que la creación artística puede hacerse también al ritmo de la artesanía, y que esto tal vez no esté en contradicción con la faceta actual de la artista cuando vuelve a dar cuenta, a dar testimonio, de lo autóctono y su pérdida.

Donde tiene lugar, principalmente, la fractura, es en esos lugares que padecen el proceso de globalización en su fase agudamente transformativa. Son éstas las poblaciones rurales en las que los pintores y cantores cumplían una función social muy concreta y tan importante como la de un oficiante. En las zonas tribales de Uttar y Madhya Pradesh, está presente en las ceremonias y en los grandes acontecimientos. Da cuenta de los preparativos y el desarrollo de las festividades y levanta acta de las celebraciones. En la imagen. Mediante la imagen.

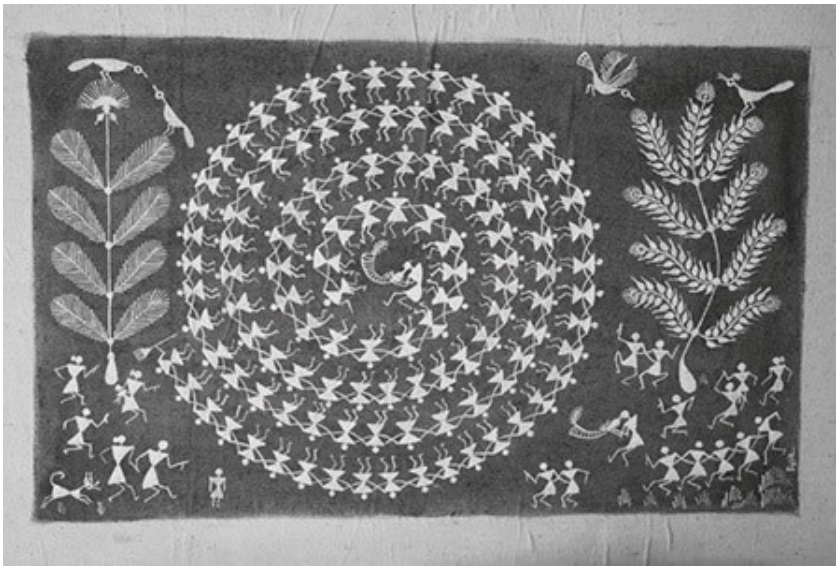


Fig. 5

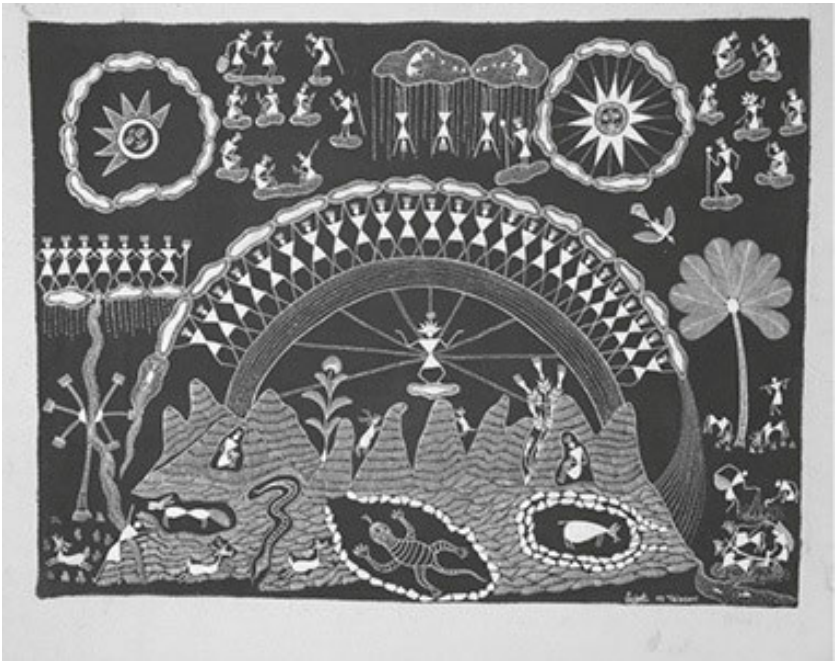


Fig. 6

Su función coincide en ciertos aspectos con la de un notario, pero es mucho más que eso. Cuando alguien muere, se le llama para que pinte en las paredes de la casa, con el ocre del barro, el verde que proviene del estiércol de búfalo y el negro del carbón, la historia del difunto. Para que sea recordada. Para recordar. En las culturas tribales se pinta para recordar. Se pinta como se cuenta, para dejar huella. Huellas que no serán perdurables, como no lo es nada que pertenezca al orden del mundo, ni siquiera la choza en la que se pinta pues, hecha de barro, cañas y estiércol, esta se deshará con el monzón. Pero la memoria es así como una resonancia que conecta la vida de unos seres con el nacimiento de otros. Importa formar la traza, señalar los enlaces entre unos y otros, para que la historia continúe, la historia de tod∂s, la común historia de tod∂s. Cuando una pintora tribal, como la que tuve el gusto de conocer en la ciudad de Puna, explica su pintura, en realidad está contando a su pueblo. Pintará, por ejemplo, los utensilios, que son la riqueza de

un ajuar, depositados como objetos sagrados en el templo del dios o de la diosa del poblado. El templo pintado no tiene referente externo: no hay ningún templo aparte del que está pintado. Son estas pinturas, de hecho, las únicas representaciones del dios o espíritu del poblado, de ahí también la enorme importancia de ese arte. ¿Qué sería del templo y de la divinidad sin su representación? Y, habida cuenta de que las pinturas desaparecen con las lluvias monzónicas, ¿qué pasaría con ellos si el pintor se ausentara definitivamente de la aldea?

Esto es lo que me preguntaba en aquella ocasión: ¿qué ocurre cuando el pintor se traslada a la ciudad para vender sus pinturas? ¿Quién toma el relevo para contar a sus gentes la historia de su pueblo? Y, sobre todo, qué tipo de desarticulación se genera cuando el objeto, que era, en su esencia, ritual y necesario, se convierte en un objeto no sólo de trueque sino de «arte», cuando no de «artesanía», es decir, un objeto para ser contemplado independientemente de su historia y de la función que realizara este objeto en su lugar de origen?

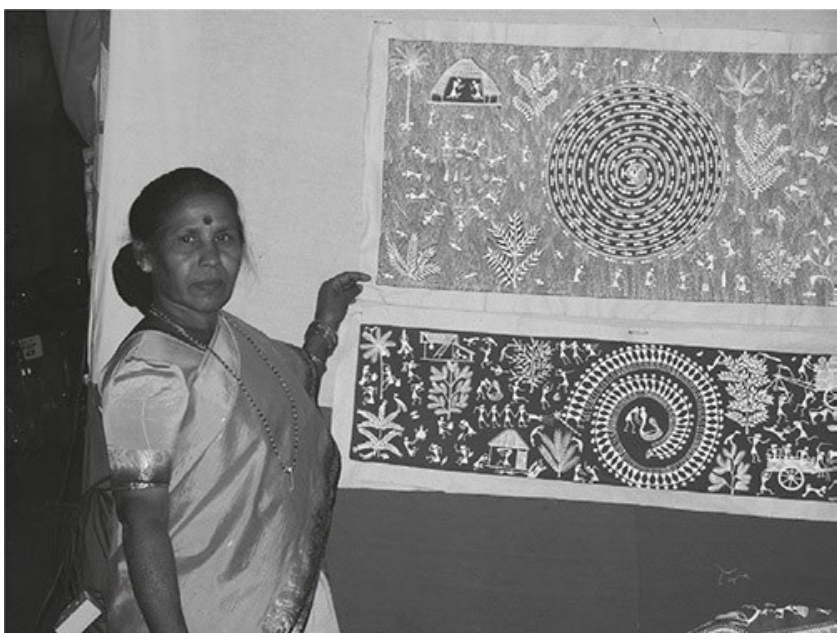


Fig. 7

La pintora tribal a la que conocí y por lo que puedo contar esta historia vendía sus obras en la «exposición de arte tribal» de una feria de artesanía promovida por las instituciones estatales de Puna. Se la conoce ahora como «artista», ya no pinta sobre las paredes sino sobre tela, sobre cartulina o sobre lienzo. Ahora pinta para vender. Su lugar en la tribu ha cambiado. Y el producto de su actividad se ha descontextualizado allí mismo, antes de entrar en contacto con Occidente y sus museos, en la elaborada herencia del colonialismo británico: los museos provinciales y las ferias de artesanía.

No se trata de abogar por la tradición, por la repetición o por una estabilidad inamovible; sería ingenuo y, sin duda, en este caso, contrario a la propia ideología india que ha sabido representar el cambio universal de tantas maneras. Pero también sería ingenuo pensar que con ello no se perturba el orden de las sociedades tribales. Una vez desestabilizadas sus formas de vida, los habitantes de las regiones rurales se ven forzados a exilarse a un mundo, el de las ciudades, para el cual no están preparados y para el que no tienen recursos. En este mundo, ellos también han de recontextualizarse.

Resumiendo pues, tal como lo entendemos ahora en Occidente, el «arte» de las culturas tradicionales, incluida la que fue nuestra (pienso en la pintura románica, por ejemplo), es el producto de un proceso de descontextualización. Lo que transforma la obra ritual de una sociedad tradicional en «obra de arte», esto es, en objeto para ser sometido a la mirada estética es la descontextualización que sufre al ser introducido en el ámbito museístico y el mercado del arte.

El museo. Una institución imperialista

El museo fue, en la Modernidad, un instrumento importante para afianzar el sentimiento eurocéntrico de las naciones. Ya no lo es. La globalización no está reñida con la fragmentación. Más aún, la estimula. Las naciones se fragmentan, pero los fragmentos son reabsorbidos bajo un orden más amplio que poco tiene que ver con las antiguas fronteras y sus acuerdos.

Sería conveniente no olvidar el origen político, además de científico, de los museos. Sabido es que el primer «Museo», o templo de las Musas, fue fundado en Alejandría a comienzos del siglo III a.e.c. por Tolomeo I, hijo de un general de Alejandro. Era una institución formada por un grupo de sabios que se dedicaban al estudio de la astronomía y la geografía. Cleo, la musa de la historia, y Urania, la de la astronomía, presidían aquel lugar. Este primer museo tenía, pues, un carácter claramente científico. Más adelante, la palabra «museo» vino a designar lugares en los que se almacenaban los objetos conseguidos en los saqueos (así el de Siracusa, a finales del siglo III a.e.c.). Allí se catalogaban y se ordenaban. Pasaron siglos antes de que los museos, que no eran sino lugares de almacenamiento de cosas de valor, se abrieran al público y vinieran a ser tales y como hoy los conocemos. Esto ocurrió en la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con los cambios sociales que culminaron con la Revolución francesa. El Louvre abrió sus puertas en 1793, después de que fuesen nacionalizados los tesoros de la monarquía, para que todo el mundo pudiese verlos. La educación cívica es, evidentemente, una responsabilidad política. El museo venía a ser esa especie de templo que reforzaba la identidad del pueblo, un pueblo que adquiría entonces, en Francia, supuestamente, su mayoría de edad: la de la razón, la del juicio. Pero la identidad se afianza sobre todo con el enfrentamiento; el otro es quien la otorga. Así que el templo del pueblo siguió creciendo, nutriéndose, como lo había hecho antiguamente, con el botín de las conquistas. Cuando, en 1789,

entró en París el de Italia, uno de los carros, aquel que llevaba los caballos de bronce de San Marcos, enarbolaba una bandera con una inscripción: «Ahora están en tierra libre».[1] La libertad, ciertamente, como el ser de Aristóteles, se entiende de muchas maneras. Algunos intelectuales franceses repararon entonces ya en el fenómeno de la descontextualización de aquellas obras que entraban a formar parte del patrimonio nacional.[2] Pero había que elegir entre destruirlas o exponerlas en el museo y se optó finalmente, aunque no sin discusión, por esto último. En 1793, el poder neutralizador del museo fue reconocido por el consejo revolucionario. Los objetos expuestos en el templo del pueblo perdían su peligrosa capacidad de convocación del otro, o lo hacían despojándolo de su poder de intimidación. Los objetos que les habían pertenecido dejaban de ser señales o símbolos de su poder, se reducían a inofensivas «obras de arte». Cosas hechas para ser contempladas.

Así pues, la institución hacía el Arte. Transformaba objetos que en su contexto tenían una finalidad concreta en obras de arte, es decir, en objetos cuya finalidad era la de ser contemplados. La universalidad del sentimiento que un espectador debía experimentar ante ellos, uno de los pilares de la estética kantiana, era, sin duda, un relevante síntoma del etnocentrismo de la época.

La intención de las instituciones políticas no era inocente. Nunca lo es. Y en este caso se vio reforzada por el interés de los científicos. El material que se acumulaba en estos silos estatales, era ideal para sus investigaciones. Las diversas ramas del saber se nutrieron de aquellos trozos de cultura importada que, en la mayoría de los casos, les evitaba a los investigadores fatigosos viajes a otros continentes. Y no solamente a ellos, también a l∂s artist∂s, pues no poc∂s eran l∂s que acudían a los museos de etnología para inspirarse en las formas tribales de otros continentes y así proponer nuevas formas y fórmulas para un «arte» que, a diferencia de sus modelos lejanos, tenía su finalidad en sí mismo. Así es cómo el museo recuperó en alguna medida su primer cometido, el de ser un centro de investigación y de cultura o, al menos, su almacén.

Pero ¿qué ocurre con el visitante? ¿Cómo recibe el contenido museístico el espectador? ¿Qué son esos objetos para él?

No ha de extrañarnos que, como resultado de la labor de

catalogación y el ordenamiento sistemático de los objetos fuera elaborándose un tipo de paso o paseo relacionado con la sucesión, con el tiempo, con la historia. La «galería» dejó poco a poco de ser un simple lugar de paso, como aquel que en los palacios se aprovechaba para colocar las obras de arte y los retratos de los antepasados, para ser un lugar que permite el paseo por la historia que nos precede, un templo en el que el movimiento que conviene es el paso de respeto porque lo que se nos muestra, con el vestigio, es el paso del tiempo, la caducidad no sólo de las otras culturas y civilizaciones sino también probablemente de la nuestra.

Pero lo que nos interesa aquí no es tanto el paso como la mirada que lo acompaña, ese tipo de mirada que se genera en el museo.

Miradas que hacen templo.

Acerca de la cuadratura del cielo

El ideal científico consiste en descubrir el sentido de las cosas o en construirlo y, para ello, debe delimitar el campo de la acción al modo en que el cirujano delimita el lugar de la incisión sobre la piel del paciente. En el museo, los objetos se nos ofrecen enmarcados, señalados. Y probablemente sea resultado de nuestra educación científica y museística el que la manera estética de mirar se nos antoje como la de un poner marco a las cosas. Enfocar y enmarcar. Señalar. Sacar de contexto. Separar la parte del todo. Proceder a la cuadratura: al templum. Esto es, en efecto, lo que la palabra templum significó en sus inicios: un recuadro, la delimitación que el augur (científico avant la lettre) trazaba en el cielo para observar el vuelo de los pájaros en un espacio delimitado y deducir de ello el curso de los acontecimientos y la conducta que consecuentemente debía adoptarse. De la cuadratura del cielo dependía, pues, el conocimiento necesario para la acción. Esta misma cuadratura es la que, más adelante, se trazaría en la tierra, y no por oposición al cielo sino, más bien, como reflejo o como re-flexión, tal vez porque éste sea uno de los gestos connaturales al ser humano: el de flexionarse sobre sí mismo, mirar al cielo para, luego, curvarse hacia la tierra, como quien ausculta el curso de los vientos y las lluvias y vuelve luego la faz hacia donde germina su alimento. Inquiriendo, observando, esperando. O porque es en el orden de lo concreto y lo visible donde germinan los símbolos y que la tierra, con su solidez, es apta para proporcionarlos. Y en la tierra, la delimitación haría templo, también: un espacio concreto, un espacio de reunión en el que los conflictos hallarían solución. Un espacio para el sentido y la comprensión. Delimitamos para comprender, porque ésa es nuestra manera de resolver los conflictos, la discordancia entre las partes, el deseo con el miedo, el anhelo con la ignorancia. Esta delimitación trazada en la tierra serviría de base, de basamento, más tarde, para la edificación del «templo» tal como

lo entendemos hoy en día: un edificio que es centro de re-unión, un espacio donde el grupo celebra, o recupera, su comunidad. Símbolo también, ahora, por su verticalidad, del deseo de unión entre el cielo y la tierra, el hipotético infinito y lo finito, lo invisible supuesto y lo visible, pero, sobre todo, lo incomprensible y lo comprensible: lo que puede ser capturado (la palabra «concepto» lo dice) por el entendimiento, en definitiva, entre todo aquello que la razón puede postular y lo que el cuerpo ha de soportar.

La mirada estética es una mirada que traza la cuadratura, que dispone el marco. Situado en su interior, el objeto adquiere carácter de símbolo y, por necesidad, por no perder el vínculo, se sacraliza. No es por casualidad que al encargado del museo se le llame «conservador». Lo que conserva el conservador, en este caso, lo que preserva, es algo más que objetos, algo más también que un vínculo metafísico, lo que preserva es el símbolo de la permanencia de un orden acordado por los vencedores, un orden que debe heredarse, un «patrimonio nacional».

Fig. 8

Así pues, la política y la ciencia colaboraron en la edificación de los nuevos templos y en la elaboración de sus rituales. Era preciso, ante todo, que los objetos adquiriesen una naturaleza distinta de la que tuviesen en los lugares profanos de los que provenían, para lo cual no era suficiente con proceder a su descontextualización: había que recontextualizarlos. Para ello, una vez eliminadas las connotaciones originales (lo cual se conseguía con la simple traslación a un ámbito supuestamente neutro), éstas fueron reemplazadas por otras, explicativas, inscritas en letreros situados en un lugar visible a un lado del objeto. Estos letreros en los que se señala meticulosamente la procedencia del objeto y su uso cumplen, en realidad, una función muy distinta de la que aparentan, que sería la de situar al objeto, para el espectador, en su contexto. Lo que se consigue con ellos es que el objeto –ahora denominado «obra de arte»– se recontextualize en el ámbito del texto, de manera que ya no se le puede desvincular de aquel pequeño rectángulo, de papel o de metacrilato, que lo acompaña, lo subraya y lo define como formando parte del mapa cognoscitivo de la cultura en la que ha venido a establecerse. La pieza, de esta manera, se hace comprensible, pero el objeto ya es otro.

¿Cuándo dejó la mirada de ser una mirada científica y empezó a ser una mirada estética? ¿Cómo y por qué el acto de trazar el marco cambió de naturaleza y pasó de ser indagadora a ser puramente contemplativa? Pero ¿existe eso de «puramente contemplativo»? ¿Acaso la contemplación no fue siempre y siguió siendo esa actividad del augur? ¿Cuánto de científico (de juicio que sopesa y extrae consecuencias) hay en la mirada estética?

El sujeto estético

Una vez consagrados los objetos del templo, había que proceder a la educación del visitante. Esto se logró por medio de indicadores situados estratégicamente, de la contratación de un cuerpo de oficio (vigilantes, guías, informantes, etc.), y de un sistema de alarma inhibidora.

Jacques Maquet describió de la siguiente manera el comportamiento del visitante de museo:

Los visitantes del museo caminan lentamente de un cuadro a otro, de una estatua a un jarrón, de un sillón del siglo XVIII a una vitrina con algunas piezas de China. Se paran enfrente de los objetos y los miran; leen las cortas referencias sobre las etiquetas y miran los objetos por detrás. Delante de un cuadro, se mueven hacia atrás y adelante hasta que encuentren un sitio con la distancia y el ángulo adecuado desde donde se sienten con mejor visión [...] Es adecuado hablar suavemente para no perturbar a otros observadores. Uno debiera abstenerse de tocar algo y de sentarse sobre las sillas exhibidas [...][3]

O sea: caminar lentamente y hablar en voz baja, como excusándose de estar allí, detenerse frente a un objeto, contemplarlo despacio, mantener siempre cierta distancia, atender a las indicaciones: no sentarse en el suelo, no apoyarse en las paredes y, por supuesto, no tocar. No tocar, sólo mirar. A distancia. Que alguien pruebe a tocar, en una exposición de Fluxus, la pila de revistas porno ante las cuales un cartel expresa el requerimiento: «Toquen, por favor». Yo quise hacerlo. No tardaron los guardas en venir a aleccionarme. «Toquen», decía la obra, contradiciendo explícitamente las reglas institucionales con la intención, por parte de los artistas, de

neutralizar el potencial de provocación de la obra, de reducirla a un elemento serial inofensivo. Pero también eso forma parte de la obra y «una obra es una obra es una obra», entiende el museo. Y, por supuesto, los artistas de Fluxus lo sabían. Todo queda en casa.

Cualquier individuo tiene, evidentemente, la capacidad de abstraerse del contexto creado por el ámbito en el que los objetos se le ofrecen. En la medida en que esto sea posible, puede decirse que la naturaleza del objeto depende de la actitud de quien lo contempla. Pondré un ejemplo concreto.

Hay, en Sarnath (un lugar a pocos kilómetros de Benarés donde se erigen, colindantes, templos de las distintas religiones de India) un pequeño y exquisito museo en el que se halla una de las más hermosas estatuas del Buddha. Me recuerdo deambulando por aquel museo en la actitud del visitante descrita más arriba. Me detuve ante aquella estatua de impresionante serenidad con el juicio en los labios: «¡Qué maravillosa calma, qué rasgos!...». Estaba yo, frente a la imagen, en esa admiración placentera que deriva de la apreciación de la obra bien realizada cuando sentí la intromisión de un grupo de japoneses. Se acercaron todo lo posible, rodearon la imagen, y su guía, un lama, empezó a entonar un mantra. Una mujer alargó la mano, acarició la rodilla del Buddha y dejó, como ofrenda, en el zócalo, una moneda. Aquella sala, entonces, se convirtió en templo. Yo la sentí templo y mi actitud cambió; en algún repliegue de mí, lo estético se transformó y el juicio (estético, crítico) se replegó, casi avergonzado de sí mismo.

El objeto estético

No se trata, por supuesto, de que no sea lícito enfocar un objeto de una manera o de otra. De lo que se trata es de que lo hagamos pensando que la disposición de nuestra mirada corresponde a la voluntad de quienes han elaborado el objeto que enfocamos. Aquella estatua no había sido realizada con la intención de que alguien pronunciase un juicio estético al respecto. Conviene tener claro que aquellos objetos que pertenecen, en otras culturas o en la nuestra propia, a contextos de la vida cotidiana o ritual no son obras de arte, sino que se convierten en tales al descontextualizarse y ser sometidos a la apreciación estética.

El concepto de descontextualización sirve para poner de manifiesto que un objeto no puede erradicarse del contexto al que pertenece sin que su naturaleza se transforme de inmediato. Las obras tradicionales se convierten en «obras de arte» si, descontextualizándolas, las situamos en un ámbito en el que el sujeto acostumbra a atender a ellas dispuesto a apreciar su forma o a formular un juicio estético. En tal situación, no solamente las obras tradicionales o «étnicas» son susceptibles de descontextualización, cualquier objeto lo es, como nos han demostrado l∂s artist∂s a lo largo del siglo XX. Marcel Duchamp supo aplicar mejor que nadie el principio de descontextualización al presentar sus objets-trouvés en los templos del arte. Aquellos objetos, a los que denominaba «ready-made en estado puro», eran cosas que encontraba y a las que presentaba tal cual, sin modificación alguna. Por supuesto, una vez presentadas y expuestas en el ámbito artístico, fuese o no ésta su intención, esos objetos se convertían en objetos de arte.

Y es que el objeto no es la cosa. Un objeto es lo que una cosa significa para un sujeto y ninguna cosa significa nada si no es dependiendo de un contexto.

Los objetos de Duchamp tenían en el contexto del que provenían un

uso muy concreto. El portabotellas, por ejemplo, servía para escurrir el agua de las botellas de leche después de haber sido lavadas. Duchamp, simplemente, modificó su situación. La situación, no la cosa. Situó la cosa en un ámbito que no le correspondía al objeto original, y la cosa se desvirtuó. Así, el portabotellas se convirtió en el Portabotellas que, «des-virtuado» como portabotellas, adquiría la «virtud» de la obra-de-arte.

Cuando un/a artistə presenta un objeto cualquiera, lo desvirtúa, pervierte su uso normal, y el uso es ya un modo de ser-objeto. Uno de los objetivos de ləs artistəs del siglo XX era el de modificar la mirada. Pervertir la norma (el uso normal) era una manera de conseguirlo. Duchamp sabía que modificando la mirada del sujeto, se modificaba al sujeto, y que el sujeto cotidiano puede así convertirse en sujeto-espectador. Lo cierto es que ocurre con los espacios lo mismo que en los teatros, que cualquier elemento que se disponga en el escenario pasa a formar parte de la obra. En los circuitos del arte el objeto se transforma, y así también nuestra mirada, nuestro modo de mirar.

Unas décadas más tarde, en 1964, Andy Warhol, que ya se había dado a conocer con la exposición de 32 lienzos en los que se representaban, serigrafiadas, 32 latas de sopa Campbell, decidió dar un paso más con la instalación, en una exposición colectiva en la Bianchini Gallery de Nueva York, de unos facsímiles de cajas de estropajos de la marca Brillo. El doble contexto estaba dado, pues, como indicaba el título de la misma, The American Supermarket, la exposición pretendía reproducir el espacio de un supermercado. No eran, por tanto, tan sólo las piezas expuestas las que se descontextualizaban, sino el supermercado todo entero, o su concepto. Al visitante, entrar en una galería de arte y encontrarse «como si» esta fuese un colmado alimenticio, le provocaría, evidentemente, un desconcierto y, evidentemente también, ésta era la intención. El ámbito mismo del arte es lo que se ponía en entredicho, sin dejar, por supuesto, de asegurarse que también eso, también su propia crítica o su intento de desmantelamiento, le pertenecía al arte.

No obstante, en lo que atañe a la descontextualización, Warhol no fue más allá que Duchamp ni con este gesto ni con el de las sopas

Campbell, más bien dio un paso atrás, pues sus objetos no sólo no eran el mismo objeto, como en el caso de los ready-made, sino que tampoco eran la misma cosa. Tanto las latas de sopa serigrafiadas sobre lienzo como las réplicas en madera de las cajas Brillo seguían siendo representaciones y, por tanto, seguían siendo lo que se entendía comúnmente por arte. Lo único que Warhol puso de manifiesto (consciente o inconscientemente) con la serialización de sus representaciones fue lo que Walter Benjamin presagiaba en 1936:[4] que con la pérdida de su singularidad la obra de arte perdía el poder ritual que había tenido en el ámbito tradicional. El «arte puro» no habría sido sino la teología negativa que se instaurase como resultado de esa pérdida, una teología que, una vez eliminada cualquier finalidad externa a la obra misma, la desvincularía de su función social y la expondría a su utilización política.

Pero, volvamos al tema. Detengámonos un instante y preguntémonos qué pasaría si, en vez de representar las latas de sopa en un lienzo o realizar facsímiles de las cajas de estropajos Brillo, el artista hubiese ido a comprar las latas y las cajas en cualquier supermercado y las hubiese simplemente vuelto a alinear en los estantes de la galería de arte. ¿Qué hubiese ocurrido? ¿Seguirían siendo en la galería de arte el mismo objeto que en el supermercado? Evidentemente seguiría siendo la misma cosa, pero no sería de ningún modo el mismo objeto. La situación de una lata en los estantes o en el mueble-nevera de un colmado no dota a la cosa de idéntico significado que el que le proporciona ser colocada en una galería de arte, por mucho que la galería se hubiese disfrazado de supermercado. La lata de sopa no significaría lo mismo porque la mirada y la intención de quienes se dirigiesen a ella no sería la misma, y porque esa intención convierte al individuo en un sujeto distinto: la intención de quien entra a comprar en un supermercado es la de consumir el contenido de la lata, y esto le convierte en sujeto-consumidor, mientras que la intención del individuo que entra en la galería es la de mirar lo que allí se le ofrece «como» obra de arte, lo cual le convierte en un sujeto-espectador. La cuestión es que, mientras el objetivo del sujeto-consumidor trasciende el objeto en cuestión: su objetivo es ingerir el contenido de la lata; el del sujeto-espectador, en cambio, se cumple en el objeto.

De manera inversa, si a alguien, paseándose por los pasillos de un supermercado, se le ocurriese contemplar «estéticamente» una lata o un mueble-nevera lleno de latas, es porque habría puesto en funcionamiento la capacidad de trazar alrededor del objeto un marco que, extrayéndolo de su contexto, lo convirtiese en objeto-estético, esto es, en un objeto para ser contemplado.

Así pues, lo único que terminó por conseguirse con estos gestos fue la repetitiva pregunta acerca de qué es el arte, algo que a nadie se le habría ocurrido preguntar cuando las artes tenían una función exterior a la obra misma. Y algo más: que el/a artistə y sus gestores mercantiles se invistiesen, finalmente, del derecho a decidir qué cosas pueden ser arte de suyo y qué cosas pueden ser descontextualizadas para serlo. Pero descontextualizar no es algo privativo del/a artistə. Es una capacidad que todəs compartimos y que forma parte de nuestro instrumental para la resolución de problemas. Extraer ciertos elementos de un conjunto o de un contexto y situarlos en otro es lo que nos permite hallar soluciones en situaciones inusuales. A veces esta capacidad se pone en funcionamiento sin que ninguna instancia externa lo demande. Como por exceso de energía en épocas de abundancia. Entonces, a menudo, asistimos a una proliferación de artefactos inútiles que inundan nuestros espacios y entorpecen nuestros movimientos.

Hubo un tiempo en el que el arte colaboraba en la construcción del sentido de los pueblos asentando sus orígenes, conjurando sus miedos, aunando sus fuerzas, elevando su espíritu, mostrando las vías posibles para la convivencia y sus posibles desvíos. Hay quienes lo siguen haciendo. Son los menos.

Urge formar criterio. No es tiempo de bálsamos. Es tiempo de devolver al arte lo que es del arte y al mercado, lo que no lo es.

Emociones estéticas

O por qué vamos al cine a llorar

El placer de la representación

Que el arte conmueve, ya lo sabían los antiguos griegos: por eso Gorgias indultó a Helena de Troya, embelesada por las palabras de Paris; por eso (entre otras cosas) desterró Platón a los poetas homéricos; por eso consideró Aristóteles la tragedia como el mejor medio pedagógico. Por eso lo utilizaron los dictadores de todas las épocas y lo utilizan las empresas comerciales. Saber que el arte conmueve no nos aporta nada nuevo. Lo interesante es saber por qué y cómo nos conmueve. En nuestra realidad cotidiana, somos conmovidos por muchas cosas; nos puede conmover un accidente, o una muerte cercana, pero sin duda no tan dulcemente como lo hiciera la representación (dramática o pictórica) de un duelo, de una tragedia, de una catástrofe. ¿Qué placer le añade la representación al hecho representado? ¿Cuál es ese plus, capaz de convertir una visión terrible en terrible placer?

La representación de las emociones ha sido siempre el objetivo principal de la representación dramática. Sigue siéndolo hoy en día en la industria cinematográfica, la heredera más directa de las artes dramáticas, sus objetivos son los mismos que en la antigüedad: procurar solaz, distraer y… educar, es decir, dirigir (ex-ducere).

Por parte del espectador, la intención no suele ser la de educarse moral o políticamente en uno u otro sentido. Desde los relatos ancestrales alrededor del fuego al teatro de marionetas o al guiñol, desde las primeras representaciones teatrales a los guiones televisivos, hemos querido ver representadas nuestras formas de actuar, de relacionarnos, hemos querido corroborar lo acertado de nuestros comportamientos y, sobre todo, hemos querido comprender en un tiempo cerrado la historia de una vida, de muchas vidas. Porque la nuestra nunca se nos da cerrada y es difícil comprender, en tiempo real, qué efectos se siguen de qué causas. Las historias nos procuran ese saber. No obstante, si asistimos a una representación, si escuchamos historias contadas, no es tan sólo por eso sino, sobre todo, porque en ello hallamos un placer. ¿Qué tipo de placer es ése?

La cuestión puede formularse con las siguientes preguntas. Cuando, después de asistir a una representación o al salir de una proyección decimos «me ha gustado», ¿de qué estamos hablando? ¿De la buena representación de la obra por parte de los actores (placer de la analogía)? ¿De la buena estructura de la obra, su guión, el desarrollo del argumento (placer de las relaciones)? ¿De la manera de tratar los planos, las secuencias (apreciación de la habilidad técnica)? ¿O estamos hablando de aquello por lo que «se me han saltado las lágrimas cuando…»?

Sería útil distinguir entre los placeres del intelecto y los que derivan de las emociones. Tanto el placer de la analogía como el de las relaciones tienen que ver con el arte entendido como buen hacer. Atañen a la inteligencia, a su capacidad de apreciar, de comprobar la lógica estructural de una obra y complacerse en los resultados. La apreciación de la buena interpretación del actor, incluso en el caso de que no llegue a ser un juicio comparativo, tiene que ver con la capacidad de establecer correspondencias. El actor que interpreta simula ser quien no es, y debe hacerlo según ciertas reglas. Tanto si el personaje representado es un personaje mítico, histórico o de ficción, su puesta en escena ha de corresponder, de alguna manera, a lo que el espectador espera que sea o hubiese sido. No se trata de que el personaje pueda comparase con su posible referente (los personajes de ficción, obviamente, no lo tienen), sino que sea coherente como tal personaje. Así sucede igualmente con las situaciones. El juicio acerca de la buena o mala interpretación de los actores atañe a la verosimilitud de la actuación. Cuando digo «¡qué buen actor!», lo que estoy diciendo es «me lo he creído», por un instante, una hora, me he creído la historia, la he vivido en carne o imagen ajena. Se trata del placer del «como-si» fuese verdad aquello a lo que he asistido. El placer del «como-si» es placer de la analogía, no de un personaje con un referente real cualquiera, sino de una situación representada con una situación posible (y posible es cualquier situación, incluso la más absurda, siempre que sea coherente), y de unos sentimientos igualmente representados con unos sentimientos posibles dada la situación. Lo que importa es la coherencia de la historia, es decir, su lógica interna.

Pero no sólo los placeres de la inteligencia intervienen en una representación. No sólo nos atrae el como-si de la historia y los

devaneos de sus personajes, sino que nos identificamos con ellos, sentimos con ellos. Sentimos con ellos, pero ¿sentimos como ellos? ¿Acaso son emociones ordinarias las que nos embargan cuando asistimos a una representación o son más bien emociones que recibimos «estetizadas» por los factores escenográficos? Si duda, la representación de un tema que conlleva una determinada carga emocional (cómica, terrible, erótica, repulsiva u otras) se convierte en el estímulo de una emoción idéntica en su modalidad, pero será de distinta naturaleza: de emoción ordinaria se habrá transformado en emoción estética, y esto es lo que la convierte en peligrosa para un espectador desprevenido, pues cualquier cosa, por terrible que sea, le llegará bajo una envoltura absolutamente placentera y, por lo tanto, en cierta medida, deseable.

Emociones estéticas y emociones ordinarias

Distinguir entre el placer que procura la recepción de una obra debido a los factores de representación y su contenido (las ideas que llevan asociadas o a las que vehiculan) podría resolver más de un problema. No solamente ayudaría a atenuar la desorientación de la crítica en lo que respecta a la evaluación de las obras, sino que también evitaría que buen número de personas fuesen convencidas con «malas artes».

«Convencer» es un término militar; convencer es siempre el resultado de una contienda. Ser con-vencido es ser vencido, es una derrota consentida; estar con-vencido es estar asintiendo a las razones de quien nos vence. Si no sabemos discriminar entre el placer emocional que deriva de una determinada música, por ejemplo, y las imágenes bélicas a las que acompaña, atribuiremos fácilmente nuestro estado emocional a las ideas en vez de atribuirlo, por ejemplo, a la música utilizada, y correremos el riesgo de atribuir al mensaje ideológico la vehemente sensación que nos ha embargado. Atribuiremos a la verdad lo que es del arte y daremos nuestro asentimiento al contenido en vez de dárselo al orden constructivo.

El éxito que han tenido y tienen las dictaduras con su utilización interesada de las artes se debe, principalmente, a esta falta de discriminación, en la experiencia estética, entre esos tres ámbitos: el ideológico, el de las emociones y el de la organicidad del texto o de la obra. La ideología se siembra fácilmente en el terreno emocional que ha sido preparado por el arte porque, a través de él, cualquier emoción se torna placentera y ese placer contagia el discurso que lleva asociado.

Es importante que sepamos averiguar de dónde provienen nuestras emociones y que sepamos distinguir entre las emociones ordinarias (las que emergen como reacción ante una situación de la vida ordinaria) y las emociones estéticas (las que vienen inducidas por

los factores que intervienen en una representación, sea ésta dramática, pictórica, musical u otra).

Todas las modalidades del espectro emocional son susceptibles de «estetizarse», es decir, de convertirse en placenteras, cuando emergen por efecto de los factores de representación. Las luces, los sonidos, los ropajes o la escenificación, en una obra dramática; las formas, la disposición o la pincelada, en una obra pictórica, son algunos de los múltiples factores que pueden dar lugar a ello. Pero no sólo intervienen estos elementos. A ellos hay que añadir la distancia que toda representación, por el hecho de serlo, abre en el receptor. Esa distancia –que puede denominarse propiamente estética– es lo que le permite al espectador empatizar con cualquier tipo de emoción a la que asista sin verse implicado directamente en la situación que la provoca y, por tanto, sin sentirse personalmente afectado. De esta manera, podrá experimentar cualquier emoción, incluso la más dolorosa o terrible, con el placer que caracteriza la recepción, en su caso, de una obra dramática. De allí que acudimos con gusto a ver una película de terror o que nos deleitemos llorando con las escenas trágicas.

Toda emoción estetizada resulta placentera. En conseguir este placer consiste el arte de la representación. La emoción es la materia prima con la que el autor de una obra dramática trabaja. Propone una trama en la que el espectador es invitado a participar. El placer que hallamos en dicho juego es el placer de la representación propiamente dicho. Llamarlo «placer estético» es una opción, siempre que entendamos la palabra «estética» de acuerdo con su etimología, puesto que aisthesis significa «sensibilidad» y que las emociones son modos, o modulaciones, de la sensibilidad.

Por supuesto, siempre habrá quienes, incapaces de establecer esa distancia entre lo real y la ficción, no experimenten, ante una representación, más que la proyección de sus emociones ordinarias. Responden entonces a ella como sujetos ordinarios. El adicto a los culebrones que insulta al actor que «hace de malo» si se lo encuentra por la calle sería un ejemplo extremo. Habrán asistido a la representación con la misma actitud con la que asisten a una escena de la vida real y la transformación de sus emociones no habrá tenido lugar.

El arte es el medio idóneo para con-vencer a aquellos que no son capaces de distinguir, por un lado, entre el placer de las emociones y el placer ordinario. Por ello, en el arte cinematográfico más aún que en ningún otro, conviene saber de qué estamos hablando cuando decimos que nos ha gustado un producto cualquiera, si del placer de la representación o si de la satisfacción que nos produce el ver representadas nuestras expectativas emocionales, aquellas que consagran y justifican nuestra situación en la vida, nuestros valores y nuestro modo de proceder.

Por supuesto, en una obra que se precie, no sólo intervienen las emociones o, incluso, puede que no intervengan en absoluto. Quienes, por ejemplo, vayan a buscar una satisfacción emocional en una obra de las vanguardias, pueden verse decepcionados en sus expectativas. Este tipo de obra, en efecto, no pretende apelar al sentimiento. No trata de emociones, sino de conceptos. En este caso, el buen espectador, cuando salga de la representación, no dirá «me ha gustado», sino «me ha interesado», pues no es una cuestión de gusto lo que al autor le interesó transmitir, sino una idea o un punto de vista. El placer, entonces, es de otro tipo: no será un placer emocional, sino aquel que deriva de la apreciación de una buena arquitectura, de un buen ensamblaje de los elementos o de una idea bien configurada. Y es que, para ser «buena», una obra (de arte) no tiene por qué emocionar. Las obras que no emocionan son las que se someten a la apreciación «artística» del receptor. Puede hablarse, entonces, de placer artístico, un placer que, a diferencia del estético, proviene, como diría Kant, del libre juego de las facultades del entendimiento y no de la transformación de las emociones.

En contrapartida, las obras que emocionan no son necesariamente «buenas» obras de arte. Las que tan sólo emocionan son las que provocan la lágrima fácil y los sentimentalismos tribales. Obras mal construidas, artísticamente nulas, que ocultan sus carencias con la profusión y la amplificación de los estímulos emotivos. (El kitsch, tanto como lo políticamente correcto, suele tener no obstante, y por desgracia, buena acogida, de ahí que la distribución de los Óscar pueda considerarse una medida bastante fiable para detectar lo artísticamente desechable.)

Podríamos hablar de «analfabetismo artístico» si la disposición

estética fuese un saber que pudiera aprenderse. Pero no se trata de ningún saber, sino de una capacidad que, aunque susceptible de adquirirse, no puede ser enseñada más que dirigiendo la atención a los sucesivos ejemplos con los que ponerse a prueba.

También están los discapacitados en materia artística. Aquellos, por ejemplo, que, demasiado anclados en sus propias emociones –y no tanto en su capacidad de emocionarse sino en el modo correcto en que entienden que han de emocionarse– no serán capaces de separarse, en tanto que espectadores, de ese «sí mismo» emocional en la recepción de la obra. Verán reflejados en ella los contenidos que les definen (acordes a patrones fijos) o aquellos contra los cuales creen que han de luchar. Vivirán la ficción como modelo de lo cotidiano, y las emociones estetizadas como variaciones de las emociones ordinarias. No lograrán, en la recepción estética, un contacto con la emoción en sí ni podrán situarla en el lugar que le corresponde en la estructura de la obra. En realidad, no hay obra para tales receptores, lo cual equivale a decir que tampoco son verdaderos espectadores. Son tan sólo participantes en un ritual de pertenencia del que esperan ver reforzados sus valores.

Por poner un ejemplo, si después de asistir a la proyección de la genial Funny Games de Michael Haneke,[1] una cinta cuyo tema es la violencia, ciertos jóvenes –como ocurrió, en su momento, con La naranja mecánica– se sintieron reforzados en sus impulsos violentos, se debe a que no han sido capaces de recibir la obra en su integridad. Tan sólo han reaccionado ante el estímulo emocional sin que siquiera se viesen transformadas sus emociones ordinarias. Porque, evidentemente, el director no se ha servido de los artilugios de su oficio con esa intención. No quiso apelar a la empatía, sino a la reflexión, y a algo más, que se pone de manifiesto de forma inmejorable en el guiño que, en determinadas ocasiones, le dirige el protagonista al espectador. Lo que pretende Haneke es llamar la atención del espectador sobre su tácita participación en la escena que está desarrollándose, porque de no ser así... ¿Por qué se queda usted sentado en la butaca? ¿Por qué no se levanta y se va? ¿Puede usted hacerlo? ¿Quiere hacerlo? ¿Está usted disfrutando de la escena? Si usted se queda sentado ante la violencia psicológica a la que asiste, ¿asistirá usted a su vida y a la vida de los demás de la misma manera? ¿Qué le pasa a usted?

Aquella película levantó polémica en su momento entre quienes pensaban que debían prohibirse tales producciones porque incitaban a la violencia y quienes opinaban que tal prohibición contravenía la libertad de expresión de l∂s artist∂s. Indudablemente, saber distinguir entre las pasiones de los personajes y la intención del cineasta al utilizar los medios audiovisuales que las potencian es algo que tiene que ver con la educación del espectador. Cuando un dictador utiliza las artes para sus fines propagandísticos, da por supuesto que buena parte de la población no está educada en ese sentido. La ideología, a diferencia del arte, es siempre reductiva. Quien adopta una ideología simplifica, y cuanto más simplifica más unifica. Un eslogan es una unidad de simplificación.

El arte es el medio idóneo para con-vencer a aquellos que no son capaces de distinguir entre el orden de la representación y las emociones cotidianas. Por ello, en el arte cinematográfico más aún que en ningún otro, conviene saber de qué estamos hablando cuando decimos que nos ha gustado un producto cualquiera, si del placer de la representación o si de la satisfacción que nos produce el ver representadas nuestras expectativas emocionales, aquellas que consagran y justifican nuestra situación en la vida y nuestro modo de proceder.

Cuando, refiriéndonos a una obra, decimos «me ha llegado», ¿qué es lo que nos ha llegado?, o dicho de otro modo, ¿qué es lo que nos ha emocionado, el tema o su representación? Claro que a esa pregunta se podría replicar «y ¿qué más da, una vez representado el tema, no son acaso lo mismo el tema y su representación? Es evidente que la obra es lo que presenta tal como lo presenta. Sólo la obra es capaz de decir lo que dice tal como lo dice. En eso consiste el arte, precisamente. No obstante, aquello a lo que apunta la obra, al margen del modo en que lo trata, es otra cosa. Y es por ello que una obra puede desagradarnos profundamente en lo que tiene de moral y agradarnos, como tal obra, a pesar de ello. Cuando esto ocurre, entran en colisión dos sentimientos, y uno de ellos, el más fuerte, suele contagiar al otro de tal manera que el juicio que emitimos consigue ser unívoco: deviene moral o deviene estético.

Veamos por ejemplo una escena de El silencio de los corderos. Han montado una enorme jaula en el centro de una vasta sala para tener

vigilado al preso con la mayor seguridad mientras lo trasladan de una prisión a otra, a pesar de lo cual, el protagonista, que es más inteligente que el diablo, consigue escaparse. Pero antes de abandonar el edificio, se ha tomado la molestia de decorar los barrotes de la jaula con los intestinos del vigilante. Puedo, sin duda, calificar aquella escena de «bellísima», aunque el hecho inclinaría a juzgarla cruel y repugnante. Si lo hago es porque estas emociones –la crueldad y la repugnancia–, por los efectos del juego de la representación, se han transformado en mí de displacenteros en placenteros. La repugnancia y la crueldad se han estetizado. Las emociones que me embargan son ya emociones estéticas, pues las experimento con la suficiente distancia como para que no violenten mi sentido moral. Y algo más: he podido empatizar con el protagonista a pesar del rechazo que sus actos pudieran provocarme si los contemplase desde el punto de vista moral.

Y es que el arte, contrariamente a lo que la tradición (platónica) ha querido poner de manifiesto, nada tiene que ver con la moral. Tiene sus propias leyes, sus propios valores también, que no son los que atañen a la convivencia. Lo moral, o lo ético, según el caso, es el mal uso que del arte se hace o puede hacerse cuando se utiliza para transmitir, asentar, difundir, propagar o, en su caso, transformar un determinado código de valores.

Importa, por tanto, que sepamos auto-educarnos como espectadores. A todas horas recibimos impactos que se dirigen a nuestros sentimientos. Los sentimientos son emociones cargadas de idea. Emoción + idea = sentimiento. Esta sería la fórmula. Cuando los sentimientos se convierten en discursos es fácil que se transformen en creencia. Entonces obtenemos una ideología. Los dictadores y las empresas son expertos constructores de ideologías. Importa, por tanto, que podamos distinguir entre las emociones propias y las impostadas. Hemos de saber distinguir cuando una modalidad emotiva nuestra es avivada por una determinada música, una serie de imágenes o un determinado relato. O cuando responden a convenciones y costumbres. No es raro, por ejemplo, ver que alguien se admire ante algo simplemente porque tiene entendido que es admirable. Se admira con la misma ingenuidad con la que lloraría al ver pasar el féretro de un desconocido si fuese acompañado de la música adecuada. Ésta es la sensibilidad kitsch:

una sensibilidad vicaria, imitadora, gregaria y, por supuesto, altamente devaluante, que entiende que algo está bien porque está bien y que algo vale porque es valioso. Es de reconocer que nuestras sociedades cultivan el kitsch como antiguamente se cultivaban las «buenas virtudes» y que tenemos introyectado tan alto número de postales tipo puesta-de-sol que nuestro imaginario cultural se parece a un gigantesco mapa plagado de señales de vista panorámica. Difícil resulta realizar viajes de descubrimiento en tales condiciones, salvo que nos desprendamos del mapa, de todo mapa.

El aprendizaje de la libertad se inicia con nuestra educación sentimental. Dicha educación es, pues, nuestra tarea. Educarnos, pero no en determinadas normas de conducta sino en la discriminación de las modalidades sentimentales. Para ver más y mejor. Para ver y, luego, poder actuar sin coerción.

Placeres inmorales

Sobre arte y política

Un bonito discurso

Solía ocurrir que, al término de una conferencia, alguien viniese a felicitarme por lo «bonita» que había sido o por cuánto le había emocionado. Generalmente, estas amables congratulaciones, lejos de complacerme, tenían en mí el efecto contrario; mi prurito profesional se resentía y lo recibía como poco menos que un insulto pues, ¿acaso no había yo pretendido decir algo? ¿Por qué se habían quedado con la forma y no con el contenido? Que se hubiesen conmovido como ante una obra de arte me daba a entender que la charla había sido «efectista» y que, por tanto, cualquiera que hubiese sido el qué del asunto, éste habría sido neutralizado por el cómo. Daba igual lo que hubiese dicho, habría sido recibido de igual manera: o bien se hubiesen olvidado del asunto que estaba en juego, o bien se hubiesen adherido a mis razones sin pestañear. De ser así, pensaba, más me valía dedicarme al teatro o las lecturas poéticas.

Sin duda hace tiempo que sabemos que el cómo no es un simple ropaje, que el cómo hace al contenido en cierta medida, pero granjearme la adhesión por ese medio me parecía inmoral. En esos momentos, hubiese querido retroceder y volver a presentar la ponencia con frases simples encadenadas como puras secuencias lógicas, reducida a esqueleto conceptual.

Recordé, en algunos de aquellos momentos, las palabras de Sartre acerca del escritor comprometido: «El escritor escribe cuando se está luchando; un día, se enorgullece de ello, se siente guardián de los valores ideales, pero al día siguiente se avergüenza y encuentra que la literatura se parece mucho a un modo de afectación especial. Ante los burgueses que le leen, tiene conciencia de su dignidad, pero ante los obreros, que no le leen, padece un complejo de inferioridad».[1] Para aquel que se siente implicado con la materia de un discurso que no se presenta como ficción y que no sólo le implica a él sino a otros muchos, puede resultarle incómodo habérselas con un medio que obtiene de la retórica los elementos que lo hacen placentero y, en razón de ello, atractivo. ¿Es

incorrecto hacer uso de elementos estéticos cuando se pretende decir algo que se cree necesario? ¿Es requisito, en tal caso, optar por la neutralidad del lenguaje? Pero ¿puede ser neutro, acaso, el lenguaje?

Sartre, aparentemente, así quería creerlo. Distinguía claramente (y en términos masculinos, por supuesto, como era de rigor entre los filósofos, y a pesar de tener a su lado a una de las grandes pensadoras de aquel siglo) entre el lenguaje significativo de «el hombre que habla» y el del artista. El escritor comprometido al que se refería no era, por supuesto, ni el poeta, ni el dramaturgo, ni el novelista, sino el filósofo que, a diferencia de aquéllos, no se propone embelesar sino convencer y siente vergüenza al utilizar los recursos del arte. Y es que, según él, para el poeta las palabras no eran signos sino «cosas que crecen naturalmente sobre la tierra, como la hierba y los árboles» y a las que no utiliza como signos, sino como imágenes, mientras que para «el hombre que habla» las palabras son simplemente convenciones útiles, sólo signos.

Las objeciones posibles a este discurso no son pocas, empezando por la más evidente que atañe a la consideración de la metáfora como lenguaje no significativo. De que se utilice un tropo para designar una cosa no puede deducirse en ningún momento que la frase no signifique. Sartre no sólo pasó por alto la riqueza significativa de los transportes metafóricos, sino también el hecho de que la mayor parte del lenguaje hablado y escrito arraiga en un proceso analógico y se construye a partir de ello. No hay lenguaje que no esté plagado de metáforas, vivas o muertas, y esto no impide que pueda corresponder plenamente a la intención significante del hablante.

Por muy obvio que parezca, el asunto no es en absoluto irrelevante, puesto que de la capacidad de significación de una obra de arte (sea ésta literaria, plástica u otra) dependerá que la consideremos apta o no para responder al compromiso del/a artistə. Las cuestiones que esto lleva aparejadas son múltiples, entre ellas, la legitimación del arte para la denuncia, la delimitación de las fronteras entre arte y propaganda y, por supuesto, la ética del arte.

El compromiso del/a artistə

La cuestión del «arte comprometido» es algo que está estrechamente ligado a la de su capacidad de significar. Hubo un momento, en la historia de los movimientos de las vanguardias, en el que lə artistəs, cansados de la idea omnipresente de la representación, optaron por realizar obras que ya no tuviesen otro referente que la obra misma. La obra de arte, además de no apelar a los sentimientos y, por tanto, tener que carecer de elementos «estéticos», tenía que prescindir de cualquier otro referente que no fuese la obra misma. Dicho brevemente, la obra tenía que hablar de sí misma.

Sin que la discusión deje de poderse aplicar a la escritura y a las demás modalidades artísticas, habida cuenta de que la idea de un «arte no significativo» se generó en el ámbito de las artes plásticas, tendremos que situarnos en ese terreno si queremos solventarla. Sartre, a buen seguro, hubiese sonreído al oír esta expresión. Y hubiese comentado con sorna que claro, que no podía ser de otro modo. Pero ¿puede realmente no ser significativa una obra (de arte)?

Que una obra «no significa» no quiere decir que no trate de (algo). Toda obra trata-de, dice algo (de). Incluso una obra formalmente neutra e intencionadamente no representativa dice algo (de). Decir-algo-de es tener un referente. Y por supuesto que el arte de las vanguardias tenía referente, por supuesto que trataba-de (algo). Ese algo era el concepto del arte mismo. Lo que pretendían eran llevar la atención hacia ello, mostrar el cristal de la ventana, en vez del paisaje que pudiera verse a través del cristal.[2] ¡Por supuesto que trataban de algo las obras pretendidamente «no-significativas»! Y si el tratar-de es un apuntar-a, ¡por supuesto que apuntaban a algo! ¡Por supuesto que significaban algo! Toda obra significa. Y esto, lo sabían muy bien estəs artistəs. ¿Qué era, pues, lo que querían decir exactamente?

Lo que pretendían era, sobre todo, decirnos que en el trayecto que lleva al receptor de la obra a su referente –es decir, a aquello de lo que trata o a lo que apunta– la obra no se nos pierde, como pasaría con una señal de tráfico. La señal de prohibido el paso ha de decirnos que está prohibido el paso y, una vez conseguido este objetivo, la imagen-señal desaparece de nuestra mente. No nos detenemos en ella. Imaginen que no fuese así, imaginen que nos quedásemos reflexionando, o estéticamente reclamados, ante aquella raya blanca que atraviesa horizontalmente la superficie roja del círculo. ¡Es muy probable que no llegásemos a contar nuestra impresión!

Lo que se pretendía decir es que la obra no es un factor de representación como lo son una señal o un signo convencional, que su función no es la de mostrar algo que sea diferente de ella porque aquello de lo que trata tan sólo puede apreciarse de esa manera a través de la obra misma.

Ahora bien, volvamos al compromiso del/a artistə. Estaremos de acuerdo en que una obra comprometida es una obra mediante la cual el autor se propone vehicular ideas, o sea, una obra que apunta a un fin que parece tener poco que ver con la obra o con el arte mismo. ¿No habría, entonces, de desaparecer la obra una vez que consigue su objetivo? ¿No habría de anularse a sí misma para señalar mejor el objeto como lo haría un buen anuncio? Para que una imagen publicitaria alcance su objetivo debe llevarnos al producto. Si no lo hace, si nos ofrece la posibilidad de demorarnos en ella, de quedarnos anclados en la imagen, no es un buen anuncio. De ahí que la publicidad tenga que utilizar con mucho tiento los recursos del arte: lo suficiente como para llamar la atención del posible consumidor, pero no lo bastante como para que se quede prendado del anuncio y se olvide del objeto para el que se requiere, en primera instancia, su atención. ¿Es la obra comprometida algo más que un anuncio propagandístico? Al igual que los medios publicitarios, el/a artistə pone sus facultades a disposición de un objetivo, el de convencer al receptor para que se conciencie de una situación o para que se adhiera a una idea. Sensibiliza al público para obtener algo de él.

Sin duda, el arte es susceptible de ser utilizado. No lo ignora el

mundo de la industria. Nunca lo han ignorado los políticos. Pero ¿debería entenderse, según esto, que una obra de denuncia no es una obra? ¿Acaso el Guernica, o El tres de mayo en Madrid, o tantas otras obras que denuncian algo y nos transmiten sensaciones al respecto, no han de considerarse arte? Nadie dudaría nunca de que lo sean, y se me ocurren dos razones. La primera, que, independientemente de la intención de su autor y del resultado que consiga, la obra, como entendía Gadamer, invita a la demora. Si el espectador no se ve incitado a demorarse en ella sino que, por el contrario, es llevado de inmediato a interesarse por el tema (objeto u idea) del que trata, puede suponerse (a no ser que el receptor no tenga sensibilidad artística o no esté en disposición en ese momento de tenerla) que no se trata de una obra de arte sino tan sólo de un signo, como lo es o ha de serlo un buen anuncio. El signo atrae la atención, pero la desvía de inmediato hacia el objeto al que señala. También la imagen fílmica o el texto se convierten en documento o en propaganda cuando no permiten o no requieren esa demora.

La segunda razón es la auto-referencialidad de la obra. Aparte de la escena que El tres de mayo en Madrid representa: uno de los fusilamientos que tuvieron lugar en Madrid el 3 de mayo de 1808, lo que el espectador recibe es «El tres de mayo en Madrid». El cuadro de Goya es más que el fusilamiento que ocurrió aquel 3 de mayo, y no por cuanto suponga mayor horror, sino porque el modo de presentar (de re-presentar) aporta algo. Y es en razón de ello que la obra no se anula a sí misma para señalar al referente. La obra remite a la obra misma: es autorreferente. Lo es porque, como señalaba muy bien Mikel Dufrenne, lo que dice, lo que realmente dice y todo lo que dice no puede ser dicho de manera distinta de como lo dice. A esto es también a lo que aludía Gadamer al hablar del «aumento de ser» que la obra de arte proporciona.[3] Y esto puede aplicarse tanto a una obra figurativa, como a una obra conceptual.

Ahora bien, llegados aquí habremos de preguntarnos ¿qué es lo que genera esa demora? ¿Qué hace que nos quedemos «enganchados» en una obra aún en el caso de que su temática sea terrible o, incluso, repulsiva? Sin duda, algún tipo de placer. La demora no tendría lugar si no fuese por la existencia de un placer. ¿Qué tipo de placer?

El desván de los placeres.

A vueltas con la belleza

Una de las primeras cosas de las que se defendieron lɔs artistɔs de las vanguardias es la de los factores estéticos. Tal como la concebían, la obra debía carecer de elementos estéticos para poder ser contemplada con absoluta neutralidad emocional. Uno de estos elementos es, evidentemente, lo que se llamó «belleza»: aquello que nos lleva a experimentar admiración y, por tanto, a demorarnos en algo. La idea de lo «bello» ha tenido un largo recorrido y ha dado lugar a no pocos y sesudos tratados de Estética. La admiración, en efecto, parece que sea un sentimiento, pero... ¿es realmente de estética de lo que estamos hablando cuando hablamos de belleza? Veamos.

Desde que el arte cambió de rumbo, a finales del XIX, fue creciendo la confusión en torno no sólo al criterio de lo que sea arte o no lo sea, sino también con respecto a una serie de valores clásicos, como el de la belleza, con el que las artes habían estado vinculadas. No parece que nadie reparase en que la cuestión podía resolverse atendiendo al tipo de sensación placentera que el receptor experimenta en uno u otro caso. Es, a mi entender, indispensable realizar un estudio de los placeres si se quiere aclarar la cuestión (cosa que dudo, pues al mercado, la confusión, más que estorbarle, siempre le ha favorecido), y contestar a preguntas como las siguientes: ¿a qué denominamos placer estético? ¿Qué tiene que ver la belleza con el arte? ¿Qué tipo de placer es el que conlleva el juicio acerca de lo bello? ¿Es la admiración un placer de la inteligencia o un placer emocional? Empecemos por un brevísimo repaso de su historia.

Cualquiera que se ocupe, por poco que sea, de estética, sabe que la historia de la belleza ha sido larga. Cualquiera sabe, también, que el término latino bellum apareció como resultado de una contracción

del adjetivo bonellum, un diminutivo de bonum. Que el adjetivo «bello» derivase de «bueno» no suponía realmente nada nuevo. Que una cosa fuese bella (kalós), para los antiguos griegos, significaba que era conveniente. Se decía de algo correctamente ensamblado. Lo bien compuesto, lo bien trabado era kalós (bello).

La asociación de lo bello con lo bueno no fue, pues, ningún invento de Platón. La aportación del filósofo consistió tan sólo en sustantivar el adjetivo y ponerle mayúscula. Mientras consideraba las cosas bellas, esto es, las cosas bien construidas, haciendo como que no las miraba, Platón nombró la Belleza, y así, al nombrarla, como casi siempre ocurre, la hizo aparecer. Aquella deriva platónica desencadenó una lluvia de universales que, sin tocar tierra, cobraron entidad. Los cielos se poblaron entonces de cualidades substantes, los adjetivos se sustantivaron y las cosas se nos complicaron. Sólo que, con el pasar de los siglos, he aquí que la belleza bajó del empíreo, se miró en las cosas y se encontró bella. Así que se desvistió, dejó la mayúscula tirada en una esquina y vino a habitar entre los mortales. Y aquí, al cabo de no pocos devaneos, se halló contagiada de la emoción que experimentaban aquellos que la admiraban, incapaces a partir de entonces, de no acompañar la apreciación de sus buenas cualidades y su buen hacer del flujo de sus emociones. Esta sentimentalidad llegó a su punto álgido en la época del romanticismo, en la que adquirió incluso matices, como el de lo sublime, con los que se la vio rozando nuevamente el empíreo. Pero todo exceso conlleva, cómo no, su revulsivo. Y así es como la hallamos sentada en las rodillas de Rimbaud, que la encontró, mire usted, amarga. A partir de entonces, probablemente despechada, se volvió guerrillera. O así tuvo que ser para que Breton exclamase: «La belleza será convulsiva o no será». Una gran sacudida, una turbación, un estremecimiento, una con-moción, esto era. Breton, y también Kafka, le otorgaron a la belleza el mismo cometido que en su momento tuvo el arte para otros (Tàpies, por ejemplo): debía ser un revulsivo. Luego, obviamente hastiada, desertó del panorama de las artes plásticas.

No obstante, aquel concepto vago ha creado añoranza. Pocos son los que no la han echado de menos. Por ello, no estaría de más reconsiderar o redescubrir el sentido original del término, aquel que tenía que ver con la buena articulación. No otra cosa era el arte en

su sentido tradicional, y no dejó de serlo hasta que, a mediados del siglo XVIII, el filósofo francés Charles Batteux la introdujo en el templo de las artes que, a partir de entonces, se denominaron «Bellas Artes». Una obra «bella» era aquella que era «buena», es decir, que estaba bien realizada en orden al fin para el que debía servir. No es difícil entender, a partir de ahí, que el sentimiento de agrado que las obras «bellas» producían resultase de la percepción del orden o la disposición armónica de los elementos en un conjunto. ¿Digo bien: la percepción de los elementos en su conjunto, o habría que decir la percepción del conjunto? De que se considere una cosa u otra depende, en efecto, que nos decantemos por una estética de las relaciones, que valore la capacidad del/a artistə (o del/a artesanə) para ordenar convenientemente (con habilidad, con «arte») las piezas de acuerdo con un fin, o por una estética metafísica, que atienda a la capacidad de conseguir una unidad de conjunto. Desde el punto de vista de la estética relacional, el placer es provocado por la admiración de la habilidad para urdir un ensamblaje en el que cada uno de los elementos que intervienen es imprescindible, como también lo es el movimiento de los mismos, su capacidad de relación, su coherencia. En una estética metafísica, en cambio, la apreciación de la unidad daría lugar a un tipo de placer, también metafísico, que tiene que ver con el orden de las ideas: es la admiración de lo simple, de la síntesis. Este ha sido el empeño de la metafísica platónica y, en pos de él, de la filosofía cristiana. Pero el arte no es reductivo, nunca lo fue. Aquellos que adoptaron esta perspectiva no tuvieron en cuenta algo muy importante, algo que los más heterodoxos (Giordano Bruno, por ejemplo, o Nicolás de Cusa) se atrevieron a poner de manifiesto: que la idea de las relaciones es propiamente aquello que, desde un enfoque estético, provoca el sentimiento placentero que se asocia con lo bello. No la unidad, pues, sino las relaciones de los elementos que forman esa unidad. Y es ahí, en la diferencia que supone que la atención se dirija no a la unidad sino a las relaciones que dan lugar a esa unidad, donde lo estético se deslinda de lo religioso.

El placer de las relaciones

Si el sentimiento de belleza es aquel que surge a partir de la contemplación de las relaciones que se establecen entre los elementos integrados en un conjunto, entonces, cabría denominar «artístico», y no «estético», al placer que lo acompaña. Derivado de la contemplación de las relaciones, lo bello sería el juicio que derive de la apreciación de la buena trabazón, del ajuste o, digamos, de la lógica del entramado y, en cuanto tal, sería independiente de la naturaleza del referente, es decir, de aquello de lo que la obra «trate».

Evidentemente, esto plantea algunos problemas. Aquel, por ejemplo, al que aludía el filósofo del arte Arthur Danto en uno de sus últimos libros respecto a la legitimidad de presentar un tema escabroso o moralmente inaceptable de tal modo que pueda resultar placentero para el espectador en vez de causarle disgusto. Éste es el peligro de las artes, ciertamente, si son «buenas». Pero ¿deberíamos entonces condenar todas aquellas obras que envuelvan en «bellos» y atractivos ropajes cuanto pueda considerarse moralmente reprobable? ¿No sería más útil educarnos como espectadores que proceder a la quema (¿con qué criterio?) de las obras que se consideren censurables según uno u otro código? Y, por otra parte, de nuevo, ¿qué entendemos por «bello»? ¿No estaremos otra vez confundiendo los ámbitos y desplazando nuestras emociones y nuestros valores morales al terreno de la apreciación del arte y del placer de las relaciones? De nuevo aquí conviene, entonces, distinguir entre dos tipos de respuesta por parte del espectador: la que va dirigida al tema que la obra representa y la que va dirigida a la elaboración de la obra misma.

Hay, en esta recuperación tardía,[4] y diríase que arrepentida, de la belleza como valor moral, por parte de aquel filósofo analítico, una resonancia demasiado clerical, demasiado platonizante, demasiado reaccionaria para alguien que ha predicado siempre la separación

de las artes y la moral. Demasiado simple, también, pues, por un lado, es pretender que la forma se adapte al contenido, lo cual, con respecto a las realidades sociales, es como pedir que las artes se conviertan en procedimientos de movilización ciudadana mientras, por otro lado, se le niega al receptor la capacidad de distinguir entre una cosa y otra y, de camino, se pone en entredicho su capacidad crítica. ¿No suena esto a paternalismo? ¿Que es inmoral presentar, bien organizada, bien trabada, una pieza cuya temática desagrade desde el punto de vista de los valores aceptados? ¿No será más inmoral no procurarnos los medios para educarnos como espectadores?

Urge la educación en la discriminación sentimental, no sólo de aquellas cosas que se consideran obras de arte, sino también de todo aquello que, fuera de los espacios dedicados a ellas, disponen nuestra sensibilidad de una manera o de otra.

Cuando, en Apocalipsis Now (Coppola, 1979), el sonido de las hélices del helicóptero le sirven de bajo continuo a la cabalgata de las valquirias disponiendo en tono sublime la acción del militar que bombardea con napalm la selva vietnamita, ¿qué es más inmoral, la actitud del espectador ingenuo que se siente formando parte de una sublime acción bélica o la de aquel otro espectador que, estéticamente más educado, contemple el valor de ese material, la utilización de la categoría de lo sublime para la denuncia, y su crítica explícita a la recepción ingenua de los medios artísticos? Sin duda, el componente didáctico del arte estriba en saber elaborar cosas que han de ser recibidas con una sensibilidad inteligente. El material puede ser cualquiera. El aprendizaje, por supuesto, es cosa que le atañe al espectador. Y, en este sentido, si en algo ha de estar comprometido el/a artistə es con el arte.

El fuego, las llamas, los rescoldos

Es cada vez más frecuente, en nuestras sociedades, oír a los más ancianos quejarse de que valores antiguos, como el hospedaje o el respeto a la palabra dada, se han perdido. Y no son ciertamente los únicos que hayan sido reemplazados –y no ya sólo en los hechos, sino también en la misma propuesta educativa– por los de la ganancia y el beneficio que justifican, hoy más que nunca, la exacerbación del ansia, la codicia y los males que acarrea. Pero preguntémonos cuántos de aquellos comportamientos que recordamos como genuinos y espontáneos eran, en realidad, costumbres establecidas sobre las cenizas de algo anterior, de cuando quizás no habíamos perdido aún el contacto con la tierra y sabíamos de la perfecta interrelación de todo cuanto existe en este universo.

Falsos valores llamaba Laozi a aquellos que provienen de esas cenizas. Una vez perdido el acuerdo con el curso (dao) del universo, decía (lo interpreto libremente), se reemplazó por el conocimiento de sus efectos (de). Una vez perdido este conocimiento, se lo sustituyó por la compasión. Perdida la compasión, se echó mano de la justicia. Perdida la justicia, se la sustituyó por la cortesía. Pero la cortesía carece de fidelidad y de confianza, y así comienzan los disturbios. El conocimiento de esas virtudes es tan sólo flor del curso (dao) y comienzo de la estupidez.

Los códigos o valores que se construyen sobre las huellas de un orden anterior no son sino residuos o signos de lo que hubo. «La belleza y la moral son como las llamas: simples señales de combustión», escribió Fernando Pessoa.

Está claro que si hubiésemos podido conservar el fuego inicial no hubiésemos tenido que fundar instituciones morales ni cánones estéticos. Cuando consideramos bellas las cosas que se corresponden con la idea que tenemos de las cosas bellas, cuando nos extasiamos ante un paisaje sin tener en cuenta que la idea misma de paisaje no existía hasta hace poco menos de dos siglos, cuando nos quedamos

embelesados al oír una sinfonía porque tenemos entendido que es admirable, no estamos haciendo otra cosa que revolver las cenizas. Ver no es mirar, oír no es escuchar, asistir no es participar, repetir no es descubrir. Nuestra cultura ha establecido sus objetos de culto y parece que ya no nos hace falta descubrir su valía.

Un buen día, Marcel Duchamp le pintó un bigote a la Gioconda. Pero no se lo puso a la obra de Leonardo, se lo puso al objeto de culto. El bigote escandalizó a los sacerdotes del museo, y a todos aquellos fieles que, incapaces de auténtica admiración, acudían al templo para asistir al oficio disimulando su indiferencia. Cuando se torna repetición, la cultura se convierte en culto, y es entonces cuando sentimos la necesidad de un revulsivo.

Habría que poder averiguar de qué fuego son señales nuestros sentimientos aprendidos, aquellos que han nacido a partir de los códigos, las costumbres, las herencias emotivas. Sentimientos: emociones a las que la mente imprime permanencia. El sentimiento es una emoción cargada de idea. Y las ideas se heredan, es evidente. Cuando un sentimiento se enquista, da lugar a esa ebullición improductiva a la que damos el nombre de sentimentalismo.

Habría que averiguar de qué fuego nace, por ejemplo, la reacción de huida, el rechazo o el asco que much∂s sienten al contacto o a la vista de una serpiente o de una rata o, incluso, de un ratón... De qué fuego: de qué miedo. De qué fuego nace o es residuo la tristeza que sentimos en un entierro porque en un entierro «se está» triste, o el cariño que se supone ha de tener un padre por el hijo o la hija que engendró. Convendría saber de qué fuego es esa cólera que surge ante aquello por lo que nos sentimos ofendid∂s porque «eso ofende». Comprender de qué fuego proviene el deseo al que llamamos amor, esa llamada al acoplamiento que se transforma en deseo del deseo del otro. Comprender hasta qué punto sentimos más en palabras que en fuego, hasta qué punto nuestras emociones son huellas de lo que había, de lo que late aún, a veces, en los rescoldos, y de lo que éstos son señal. Hasta qué punto somos la tribu que siente a través de nosotros.

Y es que no es lo mismo responder a los estímulos naturales (el miedo a un animal peligroso, por ejemplo) que reproducir respuestas heredadas (el miedo a los ratones). Se teme a un animal

peligroso porque se sabe que puede poner en peligro nuestra vida, pero se tiene miedo a los ratones «porque los ratones dan miedo». Lo primero son llamas; lo segundo, rescoldos.

No hay emociones falsas. Como constaba David Hume, nadie puede decirme que no es cierto que me duela cuando digo que me duele (a no ser que mienta, claro). Nadie puede decirnos, tampoco, que no sintamos miedo cuando lo sentimos. Pero sí que podemos inventarnos las emociones, amplificarlas, propagarlas, extravasarlas en mayor o menor medida, en la medida en que aceptemos que la reacción emocional se ajuste a los patrones culturales. En su grado más extremo, obtendremos y viviremos de acuerdo con emociones kitsch, aquellas que son provocadas por la redundancia ficticia de estímulos culturalmente asociados a las reacciones esperadas.

Las interpretaciones de un movimiento no son el movimiento. A veces, el fuego brota como la lava, sin razón –no siempre hay razones para lo que se escapa o desborda. Nombramos lo que desborda, y después nos lo creemos, nos creemos las palabras que dicen lo que desborda, argumentamos. Y el argumento se torna explicación, y así parece que todo encaja. Pero no es eso, no tiene por qué serlo.

Hay lugares destinados a regular el fuego. Lugares donde afloran las emociones y donde los guardianes de la tribu (llámense ideólogos, censores o educadores al servicio del poder reinante), sirviéndose de los usos y las tradiciones, ahogan las llamas y cuidan los rescoldos porque son útiles y manejables. Cuestión de poder, cuestión de estrategias. Las emociones son un material inflamable cuyo comportamiento hemos de conocer pues, de lo contrario, servirán a los intereses de quienes sepan manejarlos.

Pero también hay lugares a los que los guardianes no tienen acceso y al que un∂ puede tan sólo asomarse, y no sin vértigo. A ellos se acude por mediación de cada una de las llamas. Contemplemos el fuego. En el borde del volcán, asistamos a su perfecta inestabilidad. Veamos danzar las llamas, cada llama adoptando el color del objeto al que consume. Independientemente del color que adopte, la llama le pertenece al fuego. Es fuego. Por encima de las diferencias, toda llama es el mismo fuego.

La tarea, la que a todəs nos incumbe, es la de potenciar esa conciencia capaz de distanciarse de las emociones que nos afectan, capaz de retirarse, aunque sea por un instante, a un lugar neutro, el de la ecuanimidad y, desde allí, recuperar el fuego original, aquel fuego que conocemos, las más de las veces, tan sólo por sus rescoldos. Recuperar el fuego y no ponerle nombre.

Apuntar al blanco

El vacío y su representación

Representar el vacío

¿Qué hubiese hecho Antoine de Saint-Exupéry si el principito, en vez de pedirle que le dibujase un cordero le hubiese pedido que le dibujase el vacío? Tal vez le hubiese respondido, malhumorado, que el vacío no puede dibujarse, sencillamente porque es vacío. El principito, claro está, habría insistido, y el piloto, para solventar rápidamente la cuestión, habría trazado un círculo. El principito habría considerado detenidamente el dibujo y, luego, ladeando un poco la cabeza, se lo habría devuelto: «Esto es un planeta, no el vacío», le habría dicho. Un tanto exasperado, Saint-Exupéry, entonces, habría garabateado un objeto cualquiera, pongamos, una botella, y señalando el espacio interior, le habría dicho «ahí tienes, el vacío está dentro». Lo que sigue: que el principito se diese por satisfecho y se llevase el dibujo, o no, lo dejo a la consideración de cada cual.

El vacío, obviamente, no se puede pintar. El vacío no es nada, y nada no se puede pintar. Pero esto no significa que no se lo pueda representar o señalar. Lo primero que se le ocurrió a Saint-Exupéry fue dibujar un círculo. Saint-Exupéry es un adulto, y los adultos tratan con conceptos, ya no con cosas. El círculo, en este caso, es una representación simbólica. No es que el vacío esté contenido en el círculo, sino que, mediante el círculo, se quiere representar el vacío. El símbolo tiene por función otorgarle presencia a aquello que no la tiene o no la puede tener; hace perceptible lo que por naturaleza no puede percibirse. El vacío es un concepto, por eso necesita de un símbolo. Pero el principito no sabría qué hacer con un concepto; no quiere llevarse un concepto a su planeta, quiere llevarse el vacío. Y eso le resulta al adulto un tanto embarazoso. Bien es cierto que el concepto se elabora a partir de un adjetivo: está vacío aquello que no contiene nada. ¿Es el vacío una de las formas de la nada? ¿Puede representarse la nada?

Ya Confucio señalaba que el orden de un Estado descansa en la univocidad de las denominaciones o, dicho de otro modo, que si nos pusiésemos de acuerdo en lo que cada palabra significa, nos

evitaríamos muchas discusiones. Evidentemente, hay quienes se amparan en la confusión, y también quienes la confunden con la complejidad. A un texto confuso, se le dice «rico» o «complejo». La claridad, sin duda, elimina complejidades, hace más simples las cuestiones que se plantean y, ciertamente, menos «mágica» la realidad de la que se trate. La ambigüedad y el oscurantismo gustan en un discurso porque da la impresión de que lo que se está diciendo es algo importante y si algo es importante también es importante quien lo dice y se siente también más importante quien lo escucha haciendo como que lo entiende. Los filósofos más confusos siempre se han granjeado el respeto de aquellos a quienes les conviene que las cosas sean confusas. A lo confuso, éstos lo llaman «críptico», a lo retórico, «emocionante» y a lo enmarañado, «interesante» (suelen acompañar la expresión con un gesto de los dedos índice y pulgar rodeando y sosteniendo la barbilla al tiempo que inclinan la cabeza hacia el hombro y dirigen la mirada, párpados entornados, hacia el ángulo superior).

La realidad no necesita de artificios para ser mágica. Pero su magia se revela tan sólo cuando nos despojamos de estos juegos de poder y tratamos simplemente de entendernos. Para ello, lo primero es poner orden en el vocabulario y ponerse de acuerdo, como sugería Confucio, en las definiciones.

Pensar la nada

Una botella vacía es una botella que no contiene nada. No contener nada no equivale a no contener la nada. ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de la nada? ¿A qué nos referimos? ¿Qué imagen aparece en nuestra mente cuando pronunciamos estas dos palabras: «la nada»? Porque siempre que hablamos se forman imágenes en la mente. Bajo el habla fluyen las representaciones. La mente, inconscientemente, analogiza, metaforiza. Las palabras más abstractas tienen, como un humo sutil, formas de aparición bajo ellas: la imagen de alguna cosa con que las asociamos, las letras que las forman o el trazo de las cifras cuando se trate de números. Cuando hablamos de la nada, ¿qué tenemos en mente?

Si nos referimos al vacío de una botella, imaginamos la botella; si nos referimos al vacío de una ausencia, imaginamos a la persona ausente; si nos referimos al envasado al vacío, imaginamos las cosas asfixiadas por falta de oxígeno, si pensamos el vacío estelar, imaginamos las evoluciones de los cosmonautas o el escenario de una película de ciencia ficción, o puede que un abismo invertido, un vertiginoso infinito, la caída hacia arriba (por mirar el cielo estrellado e imaginarle un Creador fastidió Kant su genial crítica a la metafísica). En todos los casos, imaginamos lo que falta, lo que está ausente. Imaginamos los cuerpos: los que evolucionan en el vacío (los cosmonautas) o los que están comprimidos al vacío en su envoltura de plástico (los alimentos). Imaginamos cuerpos contenidos en un espacio. Del habitáculo vacío, imaginamos las paredes. Imaginamos los cuerpos y la distancia que media entre ellos. Imaginamos cuerpos que se relacionan en el espacio. El vacío es ese espacio que separa las cosas y permite que las haya, pues donde no hay separación no hay cosas. El espacio es aquello que soporta las cosas, que define sus contornos, que las rodea, ¿o son las cosas las que rodean el vacío? Pues la realidad no se nos aparece a modo de dibujo gestáltico como un juego de figura/fondo en el que, según el punto de vista que adoptemos veremos una cosa o bien la

otra (una copa, si decidimos que la figura sea la parte central y el espacio, aquello que la rodea, o dos caras, si decidimos que la parte central sea el espacio entre ambas). Podremos elegir apuntar al espacio o a la figura, pero nunca imaginaremos el vacío sin relación con algún cuerpo, o algún límite.

¿Qué ocurre, entonces, con la nada a secas o con el vacío? Pues es sin duda bien distinto decir que «aquí no hay nada» a decir «aquí hay la nada». «No hay nada» indica una ausencia, dice «no hay ningún algo», pero si decimos que hay «la nada», estamos diciendo que hay algo. ¿De qué se trata? ¿Qué tenemos en mente cuando decimos «la nada»? ¿Qué imaginamos? ¿Acaso aquella mancha oscura que se ensanchaba ante los ojos horrorizados de los habitantes del bosque en la Historia interminable de Michael Ende? O ¿quizás el abismo sin fondo, el reino de la muerte, nuestro propio vértigo ante su perspectiva, o un espacio blanco que se extiende hasta perderse de vista? ¿Qué representaremos? ¿Cómo lo haremos? ¿Convertiremos en símbolo el color blanco y le pondremos marco? ¿Cómo haremos para que se interprete correctamente? ¿Indicando, al modo Magritte: «Esto no es el blanco»? ¿O al modo Malévich: «Carré blanc sur fond blanc»? Pero ¿es blanco el vacío? No, no lo es. El vacío no es nada. Pero, teniendo en cuenta que el pronombre «nada» se utiliza como sinónimo de «ninguna cosa», ¿por qué, entonces, dotarle de un artículo y hacer de ello un sustantivo? ¿Por qué convertir el pronombre indefinido «nada» en «la nada» y el adjetivo «vacío» en «el vacío» si no existe algo que sea el vacío o la nada?

Así como la blancura es el concepto que indica la cualidad que le pertenece a algo blanco, la vacuidad debería ser el que indicase el estado de algo que está vacío. La vacuidad no es el vacío. Pero todəs sabemos que no se trata de eso, que tanto la vacuidad como la nada o el vacío son conceptos que apuntan a una totalidad sin límites ni diferencias. Y, dado que ésta es una de las definiciones del principio supremo, nos situamos, de repente, en el ámbito de la metafísica, cuando no de una u otra teología. Si a esa totalidad le ponemos mayúscula, tendremos el Todo; y puesto que, situado en la cúspide, cualquier nombre señala la unidad última, resultará que, tanto si decimos el Todo como si decimos la Nada o el Vacío, estaremos refiriéndonos a lo mismo. Metafísicamente, la Nada es el

Todo y el Todo es Vacío. Ciertamente, en tal caso, el blanco seguirá siendo un símbolo adecuado habida cuenta de que, siendo en sí mismo carencia de color, tiene la particularidad de proyectarlos todos. ¿Habremos de deducir entonces que todo y nada es lo mismo?

El vacío en movimiento

Lo que le ha interesado a la filosofía oficial (cristiana) de Occidente, es el ser. El ser y su ausencia: el no ser. Y esto mucho antes que Shakespeare desviase cabalmente la cuestión al sentido pregnante de la propia existencia. Shakespeare fue, en esto, bastante más fiel a los griegos que los filósofos canónicos, pues lo que les interesaba a los griegos no era el es sino el τὸ ον: lo que está-siendo (de algo). Y esto es importante, porque al pasar del estar-siendo de algo al ser, se pasa subrepticiamente de la ontología a la metafísica, es decir, del reino de la física (lo que pertenece a la physis, es decir, a lo que constantemente está surgiendo) a un supuesto más allá (meta) de la física. Y de la meta-física a la teología hay un paso, que es precisamente el que tenían intención de dar estos filósofos al interpretar la filosofía de Parménides en términos de ser y no-ser. Y no ha de pasarnos desapercibido el hecho de que con este paso del estar-siendo (de algo) al ser se elimina también el movimiento y, por tanto, el carácter efímero y metamórfico de todo cuanto existe.

Pero hay otro problema, que surge al poner el acento en aquel párrafo en el que, traducido a nuestros idiomas, dice Parménides que el ser es y el no-ser no es y que lo mismo es el ser y el pensar. Mucha tinta corrió a partir de esta afirmación. Para empezar, se asumió unánimemente que puesto que lo que no-es no puede ser pensado, no interesa. Pero, en realidad, sí que puede ser pensado, de lo contrario, nadie lo habría nombrado. Es una ley del logos que nada puede afirmarse que no pueda negarse. Lo que no es sí puede ser pensado, lo que resulta más complicado es imaginarlo porque, siendo así que para imaginar necesitamos una imagen, ¿cómo imaginaremos lo que no es? De hecho, tampoco el ser puede imaginarse. Ningún concepto puede imaginarse si no es mediante la imagen de algo. El concepto «perro» no puede imaginarse si no es mediante la imagen de un perro, un perro concreto, una imagen concreta. Y en el caso del ser, resulta aún más complicado pues, ¿qué imagen le conviene al concepto que se aplica a todo lo que

existe? ¿De entre todos los entes, cuál sería el que eligiésemos para ello?

Lo que nos ha importado, en Occidente, es el ser. Nuestras metafísicas son metafísicas del ser. Y nuestr∂s artist∂s se han valido del espacio para representar entes. Cuando han pretendido representar el Ser, lo han hecho recurriendo a símbolos religiosos. Lo contrario, la Nada, no tuvo cabida en la Grecia antigua, ni tampoco la tiene en la iconografía de los monoteísmos semíticos. No la tiene porque, entre otras cosas, en ambas tradiciones la individualidad persiste después de la muerte. El individuo no se enfrenta a la nada, a la disolución de su ser, sino a otra vida, más pesarosa o más grata. En otros lugares, en cambio, encontramos tradiciones para las cuales la perpetuación de la individualidad de los seres no es algo deseable, y a lo que se aspira es a la disolución de la misma. El vacío que da pavor, el vertiginoso vacío, no se encuentra ni en India ni en la antigua China. La individualidad se entiende, en India, como una ilusión perceptiva; en China, como una manifestación del dao, una palabra que suele traducirse por «vía» o «curso» y que en el Laozi se entiende como vacuidad.

¿Qué tiene que ver el vacío del daoísmo con el nuestro? ¿Por qué entender como vacío la naturaleza original de todo cuanto existe?

Pueden utilizarse dos términos, en chino, para nombrar el vacío: wu, que es un no-tener y que suele traducirse por la partícula «no» o también por el adverbio «nada», y hsü, que es lo contrario de «lleno». Este último término es el que se ha utilizado para nombrar el vacío original. A veces identificado con el dao, a veces considerado como anterior al mismo, el vacío del daoísmo se parece, en alguna medida, al jaos de Hesíodo: es, según Laozi, la Madre de los 10.000 seres, la madre abismática anterior al Cielo y a la Tierra, los dos principios que inician el periplo de las mutaciones convirtiendo lo informe en universo, es decir, en un conjunto de cosas diferenciadas. El vacío original daoísta es el soplo que da origen a la primera diferencia, los primeros opuestos cuya actividad provocará la aparición de todos los seres. El vacío original es, por ello, considerado también como la ley del universo.

Concebir el vacío como lo lleno entraña el peligro de que lo queramos identificar inmediatamente con el Ser y le atribuyamos

sus características. Esto no sería correcto, pues el dao es ante todo el modo en que funciona el universo y también cada uno de los entes. Comprender el dao está íntimamente ligado, por ello, a la comprensión del proceso y de los cambios. Hay que remontarse al Libro de las Mutaciones para entender que el daoísmo es, al igual que el confucianismo, un sistema que se fundamenta en la observación de los cambios y de las relaciones. Para el chino no existe la permanencia, no existe ni en la naturaleza ni en el ser humano. «Un huracán no dura toda una mañana, ni tampoco dura todo un día una lluvia torrencial; cuanto menos durará el hombre», dice el Laozi. El vacío daoísta no resulta de la elaboración de una síntesis última, no se trata del final de una cadena causal que nos lleve a proponer una identidad suprema de la que todo derivaría. El espíritu chino procede por analogía con lo que observa, pero lo que observa no son cosas sino procesos. El dao es eso: proceso, curso, naturaleza de las cosas y, en su acepción metafísica, es entendido como vacío porque no es ninguna cosa en particular, sino el modo, la manera no de ser sino de funcionar que tiene el universo en cualquiera de sus formas.

Representar el curso

Dos formas de pensar: dos tipos de lenguajes. La estética de «fondo y figura» corresponde a la metafísica del ser; la voluntad de representar el movimiento corresponde a una metafísica del proceso.

No debería pasarnos desapercibido lo que la metafísica le debe al lenguaje y, en particular, al lenguaje escrito. No es lo mismo construir con caracteres fonéticos que hacerlo con dibujos. El chino es una lengua que expresa las relaciones: un ideograma, al contrario que la escritura fonética, no es un signo que represente una cosa separada de las demás, sino un conjunto de imágenes entrelazadas. Las cosas son algo que sucede, y no suceden solas. La imaginación del lector está más activa en la escritura ideográfica que en cualquier otro procedimiento de significación, pues ha de recomponer estas relaciones.

Pero ¿cómo pintar un proceso? ¿Cómo representar el bambú si el bambú es algo que está viviendo, creciendo en relación con el aire, con el agua, con la tierra? ¿Cómo pintar el bambú sin detener su curso? Antes de pintar bambúes, hay que dejar que crezca en el propio corazón-espíritu, decía Su Dongpo (1036-1101).[1] Comprender la manera en que la energía que todo lo conforma expresa su ser bambú, lograr prescindir de la propia trayectoria energética hasta identificarse con la trayectoria-bambú, eso es lo que significa cultivar bambú en el corazón-espíritu. Vibrar al modo en que vibra aquello que se contempla, abandonar el dualismo sujeto/objeto, eliminar los límites entre esto y aquello, en eso consiste aprender a seguir otra vena del dragón. Las venas del dragón recorren el universo. El dragón es el dao. Su aspecto visible es su yang, el invisible, su yin, explicaba Pu Yen-t'u (1618-1689), y este doble aspecto es lo que fascina al que lo contempla. El pintor debe saber representar ese juego de sombras: lo vacío y lo lleno, lo visible y lo invisible.[2] Por eso el valor pictórico de la niebla, las

nubes flotantes y los desenfoques.

L∂s artist∂s occidentales se han valido siempre del espacio para representar las cosas. El espacio vacío es el fondo que soporta, rodea y exalta al ente sólido. Tampoco se apartan de este enfoque cuando lo que pretenden representar no es un ente cualquiera sino el conjunto de todos ellos. La pintura metafísica (la de un Kandinsky por ejemplo) representa al universo mediante algo compacto que ocupe, como cualquier otro objeto, el centro del lienzo. Los chinos, en cambio, se han valido de las cosas para representar el vacío. Ya en el siglo XII era común que las figuras se relegasen a una de las esquinas de la composición dejando vacío su centro geométrico de manera que, para la vista dispuesta siempre a enfocar el centro, el motivo servía para resaltar al espacio en blanco. Con el tiempo, la estética de lo que en Occidente se denominó one corner composition creó estilo. Fue el antecedente directo de la pintura zen y de la estética japonesa que tanto fascinó a los occidentales a finales del XIX dejando huellas profundas en el modernismo.

Sin embargo, la intención del pintor chino no era tanto la de señalar el espacio como la de disponer los espacios vacíos y llenos de la misma manera que se combinan los números negativos y positivos en las operaciones matemáticas. Hay que recordar que en la Grecia clásica no se atribuía valor alguno al cero ni a los números negativos; el cero, como el no-ser, simplemente no existía, y sobre esta base metafísica construyó Euclides su sistema. En China, en cambio, los números negativos siempre tuvieron una función. Los valores positivos y negativos eran, de hecho, representados por palillos (rojos y negros) con los que se operaba. Lo negativo no se consideraba una ausencia sino un valor operativo.

En la estética china igual que en la europea, existe la idea de equilibrio, pero con una diferencia: en la estética europea el equilibrio se establece entre los elementos llenos (dos figuras equidistantes, por ejemplo), mientras que en la china se establece entre lo lleno y lo vacío, lo positivo y lo negativo (una figura en un lado y un espacio despojado en el otro, por ejemplo). La asimetría, por tanto, sólo es apreciada como tal desde los parámetros de la simetría. Para quienes no existiese el concepto de simetría,

obviamente, tampoco existiría lo asimétrico. Una composición china no es asimétrica, es equilibrada. Lo que ocurre es que el equilibrio se establece entre los opuestos, en este caso, entre dos densidades: la de lo lleno y la del vacío.

El vacío se pone de manifiesto en toda su consistencia en los trazos inacabados o incompletos y en los espacios en blanco en los que el receptor se implica. La línea sugerida es continuada por la mente que acostumbra a suplir lo que falta rellenando automáticamente lo que percibe incompleto, como cuando rellena palabras incompletas con las letras que faltan o vuelve a disponer en la lectura las que están intercambiadas.

No hace falta que un trazo se dibuje continuo para ser significativo, eso lo saben muy bien, por ejemplo, los dibujantes de cómics y los caricaturistas. Y es interesante comprobar hasta qué punto esta activación de la mente provocada por las ausencias (huecos, espacios en blanco, silencios) implica al receptor. Cuando la línea es continua, al no tener nada que añadir, su atención disminuye, su mirada resbala. Los espacios en blanco, en cambio, provocan la discontinuidad necesaria para que la atención se mantenga alerta y la imaginación complete lo que falta.[3]

Servirse de la alternancia del vacío y lo lleno para completar y equilibrar es una estrategia que nos es del todo ajena. Un buen ejemplo lo tenemos en el jazz, en los que el intérprete apela al gesto interior del oyente para completar los espacios rítmicos que deja en suspenso. Impreso en el cuerpo, el golpe sordo, acompañado de un movimiento del cuello, se introduce en los huecos de forma más contundente aún que si se dejase oír. La fuerza de un blues consiste en esto, entre otras cosas.

Se ha hablado de la sugerencia como uno de los principios de la estética china y una de las manifestaciones del arte del rodeo que los chinos han cultivado siempre.[4] Pero la noción de sugerencia, en este caso, explica poco. Más que sugerir, se trata de aludir: aludir a lo que no está presente con lo que se presenta o, más bien, a lo que está presente en su contrario. Con lo lleno, se alude al vacío, con lo vacío, a lo lleno. La perfección consiste en ese equilibrio.

Pero no sólo eso. Porque lo lleno y lo vacío no son sino la expresión

conceptual de dos opuestos complementarios. Pero entre ellos, en la tensión entre estas dos fuerzas, está el universo entero. O, más correctamente, debería decirse a la inversa: todas las cosas participan de estas dos fuerzas, pues las cosas no son sino intensidades de las mismas. Por eso puede decirse que el bambú, para seguir con el ejemplo del que hablábamos antes, está-siendo bambú con todo aquello que no es (o no aparenta ser) bambú, en relación con ello. Por lo tanto, para poder re-presentar bambú, se habrá de poder representar la relación que guarda todo lo que conocemos como bambú con todo aquello que entendemos que no lo es, incluido, por supuesto, e/la propi∂ artist∂. Así es como podemos comprender al pintor y poeta Shitao (1642-1707) cuando decía que se podría pensar en el mar como mar y en las montañas como montañas, pero que esto sería una gran equivocación. «Para mí las montañas son mar y el mar montañas, y el mar y las montañas saben que yo sé eso», escribió en su Discurso sobre la pintura.[5] No sé de ninguna frase que expresase mejor que ésta la unidad de todo cuanto existe en el universo.

Tenemos por costumbre suponer que el/a artist∂ o, sin ir más lejos, cualquier persona que mire o contemple, es distinta de aquello que contempla. Damos por supuesto, sin pensarlo, que somos distintos de lo que nos rodea. Por eso decimos que nos «rodea» o hablamos de «entorno» o de «medio». Pero por poco que lo pensemos nos damos cuenta de que no es así. Primero porque nuestra percepción hace al objeto. Lo que vemos no es ni tiene por qué ser tal y como lo percibimos. Segundo, porque, en realidad, también nosotr∂s somos eso que llamamos «medio», y no sólo porque seamos otr∂ para otr∂s, sino porque lo que nos conforma y nos da vida son esos mismos componentes que conforman todo lo demás. En ese su estar-siendo, la montaña o el mar o el bambú participan del mismo proceso o curso (dao) del que nosotr∂s l∂s human∂s participamos. De modo que el/a artist∂ que los quiera representar, pictórica o poéticamente, tendrá que ser capaz de representar el curso siendo montaña, mar, o bambú, y lo que es más: siendo él mismo en ello igualmente. Y esto es importante, porque implica una pérdida. El/a artist∂ ha de perderse en lo que contempla, ha de vaciarse de sí. Vaciarse significa eliminar no sólo sus múltiples preocupaciones cotidianas, también el ansia de representarse a sí mism∂ en la obra. Ha de lograr eliminar su propia voluntad. Vaciarse es fluir por las

venas del dragón. Para ello inventó Shitao el método de la «pincelada única». El gesto ha de ser espontáneo, sin titubeos. El/a pintor/a debe captar el movimiento interno de aquello que contempla: esa específica trayectoria del curso. Cada cosa que percibimos es una trayectoria. Nada es inerte. Cultivar bambú en el propio pecho significa hacer el hueco y devenir bambú. El gesto, entonces, será certero. Representará el curso y, dado que el curso no es ninguna cosa en particular sino la posibilidad de todas ellas, estará representando el vacío.

«Todo es vacío» también es vacío.

La encrucijada del budismo chan

Según se entienda el vacío, así se representará. Por eso es importante saber a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de ello. Para el daoísta, el vacío del dao es el flujo, y esto puede expresarse mediante cualquier cosa pues nada es, todo fluye, todo se mueve, nada permanece. Para el budismo, la noción de vacío (śūnya, en sánscrito) tiene otro carácter. Los entes son vacío porque no tienen identidad: no permanecen iguales a sí mismos, son por naturaleza impermanentes.

La noción de impermanencia vertebra el budismo desde sus inicios. Pero si todo es impermanente y «lo real» o «lo verdadero» se definen como permanencia, resulta, en buena lógica, que nada es ni real ni verdadero. Tal constatación, que en Grecia desembocó en el dualismo platónico (el mundo es apariencia y las apariencias son falsas; sólo las ideas, siempre idénticas a sí mismas, son verdaderas y reales), en India, llevó a considerar ilusoria la percepción que tenemos del mundo. Y es que, seis siglos antes de la era cristiana, mientras los griegos seguían atendiendo al mundo, los indios atendían ya a la representación del mundo para la conciencia. Sus descripciones de los procesos mentales, altamente elaboradas, incluían incluso, en determinadas escuelas, aparte de la descripción de distintos niveles de conciencia, la del proceso de retroalimentación de contenidos mnésicos. El budismo mahāyāna, que es el que se extendió por el continente chino, no se limitaba a constatar la impermanencia de los fenómenos, también constataba que ese aparecer de lo fenoménico lo es para una conciencia y, lo que es más, que esa misma conciencia no es tampoco nada que permanezca, por la sencilla razón de que no se distingue de otros actos de conciencia y que éstos se suceden en una cadena ininterrumpida. Por tanto, dado que los actos de conciencia (llámense pensamientos, sentimientos, deseos, u otros) son

impermanentes y, por lo tanto, carentes de realidad, eso que llamamos conciencia también carece de realidad. Es vacío (śūnya). Lo que las cosas sean «realmente» no puede ser aprehendido jamás por una conciencia individual pues, siendo así que está más allá del lenguaje, está también más allá de todas las categorías atribuibles a cualquier cosa por la mente. Aquel supuesto sólo puede ser indicado por vía negativa, de ahí que se le denomine vacuidad (śūnyatā).

El sistema mādhyamaka (una de las ramas del mahāyāna) llevaría las cosas aún más lejos al constatar que, al ser un producto mental al igual que cualquier otra determinación, la idea de una vacuidad (śūnyatā) también es vacío (śūnya). Nada hay, nada puede haber que no sea pensado, y todo pensamiento dura lo que dura el paso de una nube por el cielo.

Aproximarse a esa nada, a partir de entonces, vendría a ser la meta del budista, algo bastante arduo si tenemos en cuenta que, para lograrla, habrá de tomar conciencia de la imposibilidad de realizar tal cosa con la mente. No es posible detener el flujo de un río añadiéndole agua al río. No es posible atrapar la mente con la mente. Y aquí es donde el budismo emprendería por China un periplo que lo alejaría notablemente de sus inicios indios.

Pero, si todo es impermanente, si tan sólo existe el instante, ¿cómo situarse interiormente para representar la realidad? De eso se trata. Y aquí, en la acción espontánea, en la inmediatez del trazo, es donde el budismo se aliaría con el daoísmo. Para el poema o para la pintura, lo que interesaba, en los monasterios del budismo chan, era lograr la espontaneidad del trazo caligráfico. Evitar la detención del pensamiento, aprehender lo que ocurre instantáneamente. Lograr el gesto certero, espontáneo y, por supuesto, resonante, ésa era la meta.

La combinación del dominio de los espacios vacíos y la técnica del gesto espontáneo es lo que daría lugar a este tipo de dibujo desinhibido, propio de la estética zen, que en Japón perduraría hasta la época actual y que tanta influencia tuvo en los movimientos de las vanguardias europeas.

El extremo Oriente en el arte occidental

del siglo XX. Desmitificando influencias

En su empeño por representar la realidad esencial, los pintores chinos recorrieron entre los siglos VII y XV un largo camino, comparable, de alguna manera, al proceso que tuvo lugar en Europa con las vanguardias. Frente al realismo de la minuciosa pintura de la dinastía Tang (siglos VII-IX) ligada a la corte, los pintores chan (el budismo chan se despliega a lo largo de los siglos X al XIII, durante la dinastía Song del Sur) propusieron nuevas formas de representación. El uso de la tinta monocroma y el dibujo de trazos finos de Wang Wei (701-761), el estilo caligráfico de Wu Daozi (680-740), la pintura aguada con sfumato, las manchas de tinta y las salpicaduras de los pintores i-p'in, fueron unos de los muchos tratamientos pictóricos que a partir de finales del XIX impresionaron profundamente a los pintores europeos. Y ¿qué decir de las famosas manchas de Shitao (1642-1707)? ¿Qué decir, de aquellas maravillosas «Diez mil feas manchas de tinta» (1685) con las que el monje Calabaza Amarga pretendía escandalizar a sus predecesores? «Diez mil horribles manchas de tinta para que el viejo Mi [Mi Fu] caiga muerto de disgusto. Unos cuantos puntos como golpes fibrosos y flácidos para que Dong Yuan se muera de risa. La perspectiva no funciona; las curvas del paisaje no tienen sentido. El primer plano es confuso; sólo se pueden distinguir algunas toscas formas de cabañas. Emancipa el ojo de tu mente, de una vez por todas, de los moldes convencionales.» Así describía su propia obra aquel magnífico pintor.[6]

La estética china y especialmente la japonesa, en gran medida deudora de aquélla, contribuyeron a la transformación que a principios del XX se dio en la comprensión de la realidad y en su representación. De sobra es sabido la fascinación que ejercieron las estampas de Hokusai en los impresionistas. Degas las conoció. La relación de Van Gogh con el trazo de los grabados japoneses no es

casual. De forma velada en sus escritos pero bastante evidente en sus obras, está presente la estética daoísta en Matisse y en Cézanne, lo está a las claras en Kandinsky, en la abstracción geométrica de Mondrian o en la de Miró, para citar tan sólo unos pocos. Y no cabe duda de que las vanguardias fueron extremadamente sensibles a las técnicas utilizadas por aquellos verdaderos revolucionarios que fueron los pintores i-p'in, quienes, para representar la inmediatez del gesto del espíritu en la captación de la realidad, idearon la técnica p'o mo: pintar salpicando con las manos, con el cabello mojado en la tinta o con el cuerpo. A ellos hemos de remontarnos para entender la action painters y a los tachistas occidentales del siglo XX (Michaux, Pollock), y todos aquellos que, a partir de mediados de siglo, acusaron la influencia de la pintura sumi-e, de la que los pintores i-p'in fueron también los creadores.

Fig. 1

H. Michaux, Sans titre, 1946-1948

Fig. 2

Sengai, Rana meditando

Sin embargo, salvo en algunos casos muy significativos y tardíos como, por ejemplo, el de Fabienne Verdier (1962) que, tras formarse en China durante largos años con uno de los últimos maestros daoístas vivos, volvió a Europa y adaptó sus técnicas a un formato contemporáneo depurado y grandioso sin modificar el espíritu de aquella tradición, en su mayoría, las influencias no pasaron de ser estilísticas. Las diferencias de fondo resultan evidentes. Poco tiene que ver, por ejemplo, la concepción del azar en el daoísmo (las necesarias trayectorias) con el azar de los surrealistas (la combinación aleatoria). La utilización, por parte de estos últimos, del material inconsciente está a mil leguas de la «no-mente» del budismo chan, y las nociones de impermanencia, espontaneidad y vacuidad que tanto influyeron en las acciones de

Duchamp o, hasta cierto punto, en las de Cage, adquieren, en la obra de estos artistas, una dimensión muy distinta. Y si de los préstamos conceptuales pasamos a considerar el talante, convendremos en que el gesto de un Motherwell, en sus composiciones caligráficas (Automatismo n.º 2.ª, de 1965, por ejemplo, o Samurai n.º 4, de 1974) dista mucho de responder al espíritu de la caligrafía zen. Lo mismo puede decirse de las obras de Mark Tobey, quien también se apuntó a la caligrafía (Composition n.º 1 (Sumi n.º 1)) y cuyo vacío (Void, 1954) –una capa blanca nudosa y removida– difícilmente podría emparentarse con las representaciones taoístas o budistas del vacío.

Exceptuando a Tàpies, que supo captar el movimiento de aquellos maestros, l*ə*s artist*ə*s contemporáne*ə*s que trabajaron con elementos provenientes, en su mayor parte, del arte de los monasterios lo hicieron desde parámetros muy diversos y con intenciones que en nada se parecían a las de los pintores chinos. Veamos otros dos ejemplos entre muchos posibles, el primero atendiendo a la forma; el segundo, al contenido.

Fig. 3

A. Tàpies, Serie Les merles I.,

Fig. 4

R. Motherwell, Samurai

n.º 4, 197

Borracho de trementina (1979), otra obra de Motherwell, es una pseudo-caligrafía. Su título no nos ilustra acerca de la posible significación del grafismo sino que, al contrario, nos proyecta fuera de la obra, hacia el espacio reservado al autor. El pintor es quien, presumiblemente, está o estuvo embriagado de trementina mientras

pintaba lo que el espectador contempla. La composición no alude a una realidad exterior, sino que se presenta como el resultado de un estado personal. La intención del autor no parece otra que la de señalarse a sí mismo. (Volveremos sobre ello.)

Fig. 5 Robert Motherwell, Borracho

de trementina n.º 47, 1979

Fig. 6

Zhao Mengfu, caligrafía

Fig. 7

Lei Hong, Vacuidad-N.º 3, 2006

Fig. 8 Zhang Hao,

Ciudad natal, 2007

Tampoco quisiera soslayar aquí la diferencia que existe entre el arte de los propios artistas orientales antes y después del contacto con las vanguardias europeas. La representación explícita de la vacuidad por parte de un pintor como Lei Hong (1960), por ejemplo, está indiscutiblemente cargada del peso de un individualismo que, proveniente de los frentes artísticos occidentales, arraigó en China en la época de la Revolución Cultural. Sin esa referencia a la propia persona, tampoco a Zhang Huan (1965) se le habría ocurrido utilizar la caligrafía como seña personal independiente del contexto paisajístico en el que el individuo se encuentra inmerso. Al considerar las influencias es importante, siempre, tener en cuenta la historia de los préstamos y el desarrollo de los mismos al contacto con la tradición de un∂s y otr∂s. Una historia que, además, es siempre de ida y vuelta. La devolución a Occidente de aquello que Oriente tomó prestado y viceversa, a lo largo de los siglos, es un tema que rebasa ampliamente los límites de este ensayo. Baste con señalar que, en uno y otro caso, en cuanto al arte se refiere, tanto si enfocamos el de allí como el de aquí, hay que tener en cuenta la intención del/a artist∂.

Fig. 9

Ben Vautier, God

¿Qué intención era, por ejemplo, la de Ben Vautier, al exponer su botella vacía?

La obra titulada God no es una pintura sino un objeto. Es una botella vacía cuya etiqueta lleva escrita la palabra «God». God es, evidentemente, una representación del vacío. Pero, curiosamente, la primera reacción del público ante la obra es una sonrisa. Antes de ponerse a pensar qué significa lo que tiene ante los ojos, el receptor sonríe. ¿Qué es lo que ocurre ahí, por qué sonríe?

Automáticamente, el receptor percibe una incongruencia y reacciona de la misma manera que reaccionaría ante un chiste. La botella está vacía y la etiqueta indica que su contenido se llamaba Dios. ¿Quién se ha bebido a Dios? ¿Dios como bebida? O puede que la etiqueta indicase no lo que pudiese haber contenido la botella, sino lo que actualmente contiene, esto es, vacío. ¿Es Dios el vacío? En la botella no hay nada. ¿Es Dios esa nada? Evidentemente, el autor juega con la idea metafísica del gran Vacío, pero lo que muestra no es el vacío absoluto sino un vacío limitado por el cristal de una botella. Apunta a la gran vacuidad pero la muestra como la ausencia del líquido que cabe en una botella de un litro. Es clásica la definición de lo cómico como la resolución de una gran expectativa en algo trivial. La carcajada adviene como resultado del choque entre un planteamiento y su conclusión cuando no concuerdan. La conclusión, generalmente, introduce una disminución o una desvalorización de lo esperado. En el caso de la obra de Vautier, lo que se espera de la representación de Dios no es una botella vacía. Hay una desvalorización del concepto Dios. Eso sin contar con las demás connotaciones que intervienen en el juego metafórico, como el que se trate de una típica botella de vino (la sangre del cristo) y que, además, es de vino barato, lo cual incrementa la desvalorización del concepto en cuestión. Cabe añadir la idea de una ebriedad (éxtasis místico) imposible puesto que la botella está vacía, lo cual podría entenderse igualmente, si de una metáfora histórica se tratase, como la victoria final de la sobriedad racional después de siglos de alucinación etílica. Sea como fuese, la intención inmediata de Vautier no es la de representar el vacío sino

la de interpelar al espectador. La representación de «Dios» mediante el vacío, o la del vacío mediante la palabra «Dios», es un instrumento para la interpelación. Que, por lo general, el espectador no responda con una carcajada como lo haría con un simple chiste, sino con una sonrisa, se debe a que recibe la obra como tal obra y, por tanto, puesto que se trata de arte conceptual, como una propuesta dirigida al pensamiento.

La intención del/a artistə

Para representar la realidad última, los pintores chinos recurrieron a la abstracción. Querían mostrar con ello la verdadera naturaleza de las cosas, su evanescencia, sus arritmias, su interrelación. Abstrajeron de lo percibido fragmentos de líneas, segmentos de trayectorias. Cuando algunos pintores de las primeras vanguardias europeas quisieron representar la realidad última, recurrieron a la abstracción igualmente, y se esforzaron por plasmar un concepto. Abstrajeron de lo percibido el color, el movimiento, o la carencia de ambos. Eliminaron las apariencias.

Ésta fue la intención de Malévich, por ejemplo. Su Carré noir no es un cuadrado negro, sino la expresión del fondo abisal de todo ser, un abismo que, según él lo entendía, la pintura es incapaz de expresar. Lo real, para Malévich, no eran las formas, sino un principio inaprensible subyacente al que denominaba Excitación.

Malévich era no-figurativo, pero esto no quiere decir que fuese no-representativo. Había en él una clara voluntad de significar,[7] de representar el principio supremo: el ser abisal. Sus cuadrados son, de hecho, un manifiesto. El Carré blanc sur fond blanc (1918) es la expresión de la purificación máxima de la pintura que ha excluido todo figurativismo pero que no por ello ha excluido la significación. Sus obras apuntan a algo. Todo arte conceptual apunta a algo.

Al igual que lə demás artistəs de vanguardia, Malévich pretendía decir algo. Pensaba en los pintores como unos falsificadores, pues representan lo infinito limitándolo en las apariencias. Así que presentó su cuadrado blanco. ¿A qué apuntaba el cuadrado blanco? ¿Al blanco? ¿Al infinito representado por el blanco? No. Mediante el cuadrado blanco, Malévich pretendía expresar dos cosas: en primer plano, una teoría metafísica (el impulso del mundo) y, en segundo plano, aunque probablemente primero en importancia, una teoría del arte.[8] El cuadrado blanco de Malévich apuntaba a una teoría.

Después de Malévich, los cuadros negros y los cuadros blancos proliferaron, al tiempo que su «masa pictórica» iba adquiriendo un sentido propio. De los cuadros de Rothko o las series minimalistas de Reindhart, en los sesenta, a las de Jordi Teixidor, en los noventa, sería sin duda exceder los límites de este artículo pasar revista a todəs ləs artistəs contemporáneəs que se han apuntado a ello. Y más aún si no nos olvidamos de aquellos artistas orientales más cercanos que, actuando ya de acuerdo con los parámetros occidentales, aún podrían darnos lecciones de cómo apuntar al vacío con un cuadro blanco: me refiero, por ejemplo, al delicado trabajo de Qiu Shihua.

Fig. 10

Qiu Shihua, Untitled, 1994

Lo que me interesa aquí no es efectuar ninguna panorámica, sino proporcionar una clave para que cada cual pueda construir su propia teoría acerca de la relación de cualquiera de ləs artistəs de

nuestras vanguardias con el Oriente asiático. La clave consiste simplemente en preguntarnos a qué apunta una obra, qué trata de decir, qué muestra, o sea, qué significa, a qué se refiere. Y es ésta una pregunta que puede hacerse tanto con respecto a las obras figurativas como a las no figurativas, a las obras concretas como a las obras más o menos abstractas («abs-traer», no lo olvidemos, quiere decir «sacar (de algo)»). Ninguna obra «abstracta» elimina todos los elementos que pertenecen a su objeto o idea, sino que abstrae de entre ellos unos pocos. La abstracción no es un procedimiento que elimine necesariamente la representación.

Tampoco la obra matérica se libra de la pregunta por la significación. ¿A qué apunta la obra matérica? Se apunta a sí misma, o eso pretende. La materia es materia, el color es color, la textura, textura y, en este sentido, la obra matérica parecería acercarse más que otra de sus contemporáneas al talante del budismo chan. Pero no es así. No lo es, porque en la Europa posrrenacentista, el artista, y no la obra, es lo que ocupa el primer plano. No lo es porque, más que apuntar a la obra con la obra, el autor se apunta a sí mismo.

La pre-tensión del/a artistə

Todo autor que se dispone a la tarea tiene una intención de partida. La intención de partida del/a artistə occidental suele ser la de «hacer obra». Es ésta una primera e importantísima diferencia con los antiguos artistas chinos, budistas o daoístas. En sus monasterios, ellos no distinguían entre, por ejemplo, ejecutar una caligrafía y rastrillar un jardín o barrer el patio. En la soledad de su retiro, la quietud y el gesto de pintar eran dos momentos de un mismo acto de contemplación. Su intención, dicho muy rápidamente, era no tener intención. Y, para ello, habían de dar en el blanco habiéndose situado a sí mismos como diana.

A la intención del que actúa corresponde, siempre, una pre-tensión, una manera de tensar previamente el arco: una disposición. ¿A qué se dispone el/a artistə que pretende hacer obra? ¿Cuál es la diana del/a artistə occidental?

Se habló mucho, como vimos en capítulos anteriores, de la autorrepresentación de la obra. Una obra, para ser arte, debía apuntarse a sí misma. La intención era, pues, como entendía Gadamer, que el espectador se demorase en ella, que, independientemente del tema que tratase, la obra no señalase un referente externo, como lo haría un anuncio, sino que se señalase a sí misma. La obra como tal había de ser autorreferente. También se habló, y no poco, de autorrepresentación con respecto al arte de las vanguardias ya que, fuese lo que fuese lo que hicieran, la intención de aquelləs artistəs era hablar del arte mediante el arte. De lo que no suele hablarse es de la autorrepresentación del/a artistə. Éste es, sin embargo, un fenómeno evidente en el arte contemporáneo.

El/a artistə se apunta a sí mismə, en primer lugar, porque le cuesta desprenderse de la herencia del romanticismo, tan bien representada en los cuadros de Caspar David Friedrich. El sujeto-espectador en primer plano, en la sombra, de espaldas, separado del mundo iluminado al que contempla, al contrario que el paisaje

daoísta, en el que la figura humana siempre aparece como un detalle diminuto, inmersa en la imponente naturaleza. Qué lejana de la concepción china la doliente individualidad del sujeto moderno.

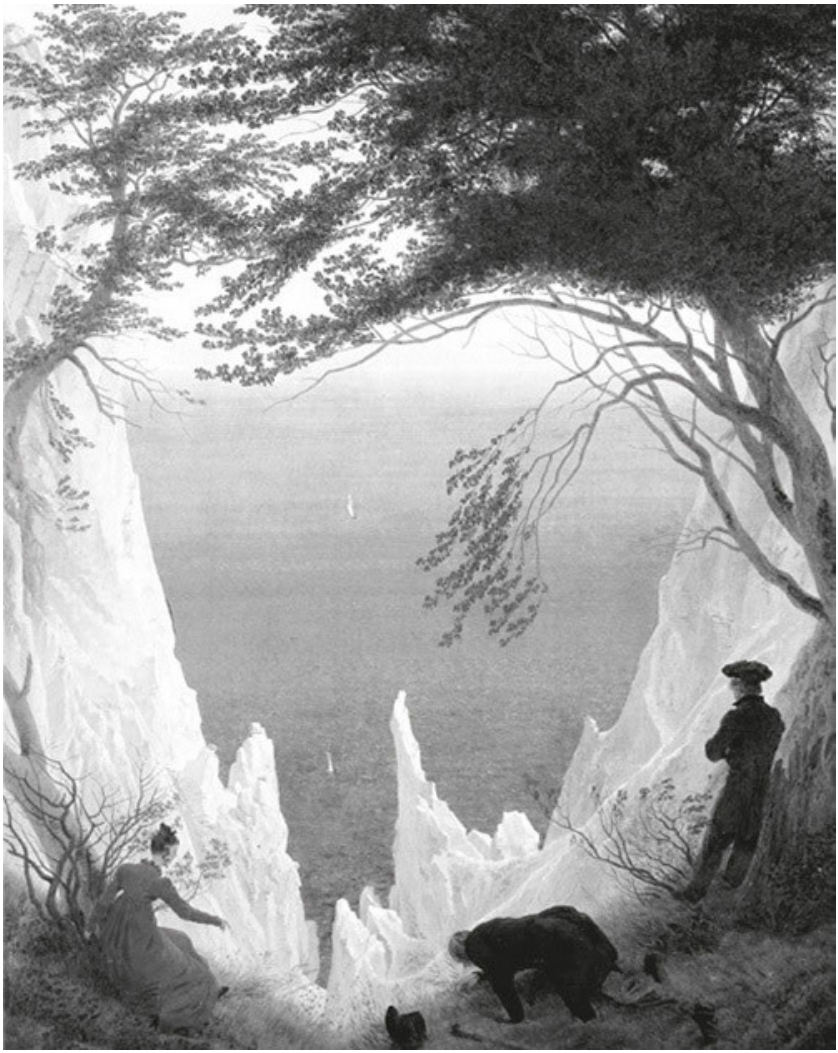


Fig. 11 Caspar David Friedrich, Acantilados de tiza en Rügen, 1818-1819

Nuevos estilos y nuevas formas de habérselas con esa conciencia dividida, separada del resto de la naturaleza tanto como de sí misma, fueron sucediéndose a lo largo del siglo XX en el intento de recuperar el sentido que había perdido.

Claro que con mucho mirarla no se cura la herida, y el problema del/a artistə es no haber sabido desprenderse de lo único que le impide la cura: su autoría.

Fig. 12 Antony Gormley, Another Place, 1997,

Crosby Beach, Merseyside

Si el/a artistə se apunta a sí mismə es, en segundo lugar, porque sabe que ha de engordarse para ocupar un lugar en el mundo del arte donde lo que cuenta es la identificación de una serie de piezas por medio de un valor permanente: la firma. Esto es algo que Ben Vautier, por ejemplo, señaló con unos cuantos guiños inmejorables, como cuando salía a la calle para firmar todo lo que encontrase: unos agujeros, una patada, Dios, etc.

Si el daoísta, al representar cualquier objeto, pretendía representar el dao, el/a artistə modernə (occidental, por supuesto, no hay otra modernidad que la occidental), al representar cualquier cosa se está expresando a sí mismə. Si pintase bambúes, el bambú le expresaría a él y cualquiera que contemplase el bambú pintado por él no vería el bambú, sino «un Tal», o «un Cual», de la misma manera que cuando vemos los campos de trigo pintados por Van Gogh, vemos «un Van Gogh». La originalidad de la ejecución no es un resultado sino un fin para el occidental; ésa es la diferencia con los pintores de los monasterios chinos, que convertían cualquier actividad en un medio de conocimiento de su auténtica naturaleza. El culto al yo del artistə es todo lo opuesto al ideal de desaparición que propugnaba el monje y poeta Bashō: el corazón del poeta, decía, ha de adelgazarse si quiere penetrar en aquello que contempla, sólo así será capaz de expresarlo.

El/a artistə que se apunta a sí mismə con su obra se autorrefiere. Los maestros orientales entendían que, para que una obra fuese buena, el artista habría de apuntarse a sí mismo antes de ponerse a pintar, y no para resaltar su personalidad, sino para vaciarla. Desocuparse de sí y dejarse ocupar por el gesto que hace obra. Siempre que se importase el artista a sí mismo más, no lograría realizarlo debidamente. El yo ocuparía el lugar de la acción. Para que la acción fuese libre, el artista habría de apuntarse a sí mismo como un cazador a su presa. No para significarse, sino para eliminarse. Una vez eliminado el yo, la obra tendría lugar. Cualquier cosa podría entonces representarse sin obstáculo.

Así ilustra la siguiente anécdota zen la teoría de la vacuidad interior:

–¿Cuántos ciervos puede usted alcanzar con una sola flecha? –le preguntó el monje al cazador.

–Uno tan sólo –respondió éste.

–¿Sólo uno? Mucho trabajo para poca cosa –dijo el monje.

–¿Qué quiere decir? ¿Qué sabe usted del tiro al arco? –preguntó

entre enojado y sorprendido el cazador.

–Yo lo practico –contestó el monje.

–¿Y a cuántos puede alcanzar con una sola flecha? –preguntó de nuevo el cazador.

–A toda la manada –contestó el monje.

–Imposible –dijo el cazador.

–¿Eso cree? Hay un método –dijo el monje.

–Pues, ¿cuál es? –preguntó el cazador.

–Aprender a apuntarse a sí mismo y no fallar –contestó el monje.

El cazador confesó entonces no saber cómo colocarse para apuntarse a sí mismo.

La pregunta, entonces, es: ¿dónde habrá de situarse el/a artist∂?

¿Tal vez situarnos frente a nosotr∂s mism∂s con humor? Nada mejor que reírse de sí mism∂ para que la solidez del yo se tambalee.

El humor es una categoría de la posmodernidad. Pertenece a la misma categoría de respuestas que la ironía, que es el distanciamiento que adoptó la modernidad, pero mientras la ironía tenía carácter trágico, el humor disuelve lo trágico en lo anodino. Las vanguardias (dadaístas, surrealistas, conceptualistas, etc.) supieron hacer uso de ello en su labor de desmitificación y desacralización (recordemos LHOOQ, de Duchamp, por ejemplo).

Recuperemos por un momento al sujeto de Friedrich y fijémonos en el trabajo de Helen Maurer (Cave Painting, 2003).

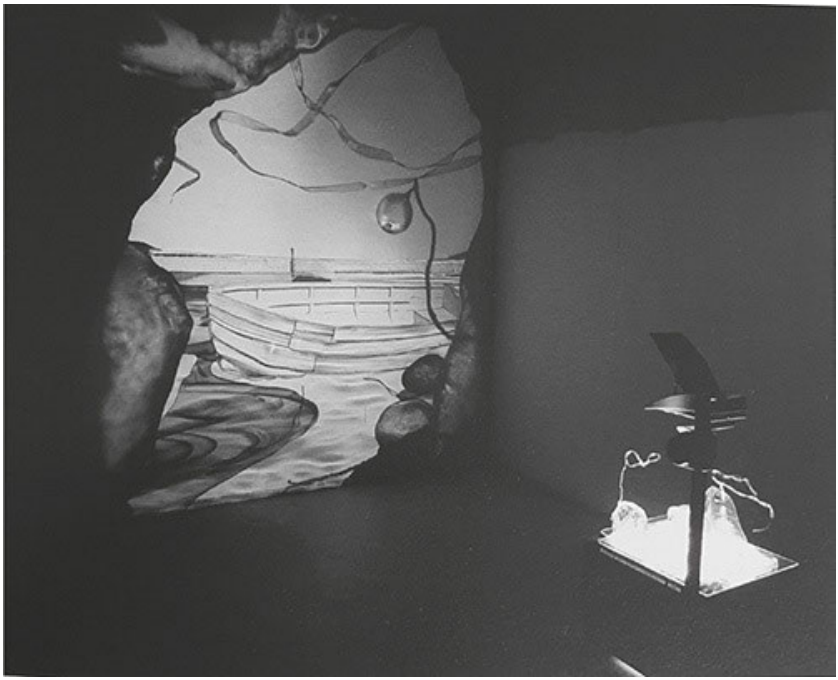


Fig. 13 Helen Maurer, Cave-Painting, 2003

Parece como si el sujeto hubiese desaparecido de la escena, pero no: se ha convertido en una pequeña máquina de luz que como sombras chinescas convierte en paisaje todo tipo de materiales. La máquina nos reemplaza, a nosotrðs, pequeñas máquinas cerebrales que construimos mundos ilusorios. El sujeto convertido en artefacto: de la modernidad a la época tecnológica. Artefacto «como si» fuese sujeto. El «como si» es importante. Porque el «como si» es la bisagra de la metáfora, y la metáfora no sólo es un poderoso instrumento para expresar el humor (en realidad el humor es un artificio metafórico), sino que es también uno de los elementos clave del arte contemporáneo que, en esa línea, nos recuerda también, curiosamente, las respuestas absurdas que utilizaban los maestros zen para hacer saltar al aprendiz fuera de la lógica del discurso mental.

Una mañana de otoño

Variaciones sobre la fragilidad

Toqué mi pecho

y sentí su fragilidad

Mañana de otoño

SUZUKI MASAJO

La nieve. Evanescencia

Una mañana de otoño, Suzuki Masajo pone la mano en su pecho y siente su fragilidad. La fragilidad de su pecho. Respiración, caja torácica, carne. ¿Cosa? Cuerpo. Ella. Ella sintiéndose frágil. Porque hay cosas (la respiración, el cuerpo) con las que nos identificamos hasta el punto de señalarlas al decir «yo». Mi propio pecho parece ser algo tan cercano que, al tocarlo, me alcanzo. Alcanzo mi fragilidad. Algo que en nuestra cultura, antes que como delicadeza, interpretamos como carencia, como merma y experimentamos con temor. El temor a dejar de ser, parcial o enteramente. Solidez: perduración. De lo que somos. De lo que soy. Perdurar en mi «propio» ser. Idéntica a mí misma. Idéntica en el mí. Para no quebrarme. Para no perderme. Pues ¿qué soy «yo» si me pierdo? ¿Dónde soy si me quiebro, si me fragmento?

Fragilidad: pérdida, fragmentación. Pequeños individuos que quisieran perdurar en lo que son. Eternamente. En su misma apariencia, si es posible. En su «esencia», si no. La esencia, ese invento que la razón gramática inventa a partir del verbo que dicta la constancia y la identidad. Pequeños individuos inconscientes de su fragilidad, hasta que

¡Cuidado! ¡Frágil! ¡Cuidado, que se rompe!...

Pero el haiku de Masajo no expresa temor. Es tan sólo la conciencia de la fragilidad, la impermanencia de su propio cuerpo, al que relaciona de inmediato con los ciclos de la naturaleza, sus estaciones. Toqué mi pecho y sentí su fragilidad. Mañana de otoño. En ese instante, ella «otoñea». Forma parte del proceso.

¿Qué es lo que está? El yo. Y por eso la calma. Porque sabe que el yo forma parte del proceso. El temor es el yo que pretende permanecer al margen de los cambios.

Desde sus inicios, el budismo entendió que el yo no tiene existencia. Una corriente continua de dharmas, partículas elementales cuya rápida e ininterrumpida sucesión procura la ilusión de una entidad, esto es, en realidad, lo que hay, según esta doctrina. Y así es también como lo veía John Locke, el primer empirista británico, en el siglo XVII: simple «soporte de las impresiones», así lo llamaba. Los dharmas: partículas que guardan semejanza con los átomos, esas partículas no (a-) divisibles (tomos) que Demócrito y Leucipo imaginaban, o aquellas a las que Epicuro imaginaba generándose mutuamente al caer. Ni materia ni espíritu. Ni cuerpo ni psique. Sólo chispas. Cuantas de luz.

Transitoriedad en vez de permanencia. Fugacidad, precariedad en vez de duración. Levedad en vez de peso. Proceso en vez de ser. El proceso y el ser: dos concepciones opuestas: el universo de la phýsis y el del ¡Fiat! La primera resultando de la observación de la naturaleza de la que todo forma parte; la segunda, de una reducción conceptual que tuvo como punto de partida el supuesto activo de una voluntad creadora.

La palabra japonesa que se utiliza para decir que la nieve «cae» (furu) se utiliza también para la lluvia, para el granizo, para el aguanieve, y también para las hojas en el otoño, pero para las demás cosas que caen se emplea otro verbo (ochiru). Y es que la nieve no cae exactamente, cae con levedad.

Cielo de nieve

algo me da en la mejilla

No es lluvia

Algo toca su mejilla. No es lluvia. Dice el haiku de Kamegaya Chie. Algo. Algo antes de ser reconocido y aprisionado en la palabra que lo nombra. Antes de haberse accionado el resorte de la mente que va de la cosa al lenguaje. Algo roza la mejilla. La pura sensación, sin nombrar aún. Efímera. Frágil.

Entendida como debilidad o pérdida, la fragilidad es una categoría del ser. Entendida como impermanencia, en cambio, es una categoría de la realidad concebida como proceso. Frágil, entonces, es lo que existe levemente, como un milagro, y que, siempre a punto de desaparecer, es señal de una trayectoria, un impulso: «Como si quizás existiera», dijo Laozi refiriéndose al dao (Laozi, § 41).

Una estética de la impermanencia

Impermanencia, insustancialidad, levedad, vacío, evanescencia, insignificancia y, como actitudes a la vez morales y estéticas, pobreza, incompletud, delicadeza, son todas ellas características pertenecientes al ámbito del budismo zen.[1]

Para entender lo que es el zen, hay que volver la vista a India, donde el budismo tuvo sus inicios. El budismo no es una religión, nunca lo fue. Entenderlo así es malentenderlo. Ha de entenderse ante todo como un conjunto de prácticas relacionadas con el conocimiento de los distintos niveles de conciencia y la reducción de los contenidos mentales. Muchos siglos antes de que la filosofía europea considerase la idea de una subjetividad y llegase a la conclusión de que lo que llamamos «mundo» es la representación de una incógnita en la mente de un sujeto, las doctrinas indias habían elaborado una compleja teoría acerca de la conciencia y sus distintos niveles que incluía incluso (en el sistema vijñānavāda) la descripción de las huellas mnésicas que permanecen en niveles subconscientes y que, en determinadas ocasiones, pueden resurgir en el nivel consciente.

Para el budismo, hablar de permanencia es un contrasentido, dado que el proceso mental no es sino la sucesión ininterrumpida de unos actos de conciencia (llámense pensamientos, sentimientos, deseos, etc.). No hay ningún yo que los soporte. Como todo lo demás, el yo es vacío. Lo que el adepto había de procurar, por tanto, era, según la metáfora empleada en el mahāyāna (la escuela que de India pasó a China y de allí a Japón), pulir la mente hasta dejarla como un espejo en el que lo real pudiese reflejarse tal cual es. Pero los chinos no eran muy amantes de las abstracciones. Si nada hay permanente, ¿qué es lo que se habría de pulir?

Una anécdota cuenta que, en el siglo VII, el maestro Hongren, cuarto patriarca del budismo chan, queriendo poner a prueba a sus discípulos, les preguntó cuál era la naturaleza del Buddha. Mientras

los monjes se quedaban pensando en cuál sería la mejor respuesta, Huineng, que había sido destinado a las cocinas, respondió dándole un puntapié a una vasija. Ésta salió rodando y se rompió en pedazos. Este tipo de respuestas espontáneas son, desde entonces, las propias de la escuela sureña, de la que Huineng sería posteriormente el fundador, y que ponía el acento en el conocimiento intuitivo para el descubrimiento de la propia naturaleza. De este modo, el budismo chino consiguió realizar una perfecta simbiosis entre su principio de impermanencia y los dos grandes principios del daoísmo: la espontaneidad y la no-acción. Cuando la mente está en calma, el dao entra en acción, dice el Laozi. Hallar el curso (dao) serían las palabras que utilizaría el daoísta; alcanzar el estado de no-mente, serían las del budista. La meta, no obstante, sería la misma.

Cuando el budismo penetró en Japón, la sociedad estaba en proceso de cambio. A la corte de Kioto y su refinamiento le sucedió una élite guerrera, la de los samuráis, que adoptó los valores austeros de los monjes budistas. Estos valores perduraron en épocas posteriores, aliándose con las características de la cultura del shinto, propiamente nipón: la atención a los fenómenos naturales, a su carácter variable y fugaz, el íntimo sentimiento de caducidad que ello entraña, la conciencia de que todo está vivo y del respeto que se le debe, o la importancia de lo cotidiano.

El concepto de belleza que de todo ello deriva es, evidentemente, muy distinto y hasta contrario del que la cultura occidental heredase de los griegos. Sencillez y pobreza: la anulación de lo accesorio, la simplificación de líneas, importancia de lo natural, es lo que se conoce en Japón como sabi. Es también saber disponer un objeto resaltando (apuntando a) el vacío. Lo bello es incoloro, no llamativo, sin brillo. Se define como sabi una puerta rústica, un candado, un caracol. La tetera del maestro de té Rikyu (siglo XVI) adquirió para él la propiedad de lo sabi cuando, después de romperse, se la recompuso de modo imperfecto. El sabi adviene debido a esa imperfección, por la intervención del azar y de lo natural. La caligrafía zen es sabi. El comportamiento de quien aprecia el sabi se denomina wabi. Es la humildad de quien comprende su propia insignificancia y actúa con naturalidad, sin hacerse notar. El aprecio estético de lo que crece con naturalidad es

furyu.

Pequeño vocabulario ilustrado de la fragilidad

Adopciones y seducciones

Impermanencia

Si nada es permanente, ¿qué nombran las palabras? ¿Se nombran a sí mismas? El nombre no es la cosa. ¿Qué es la cosa? Desde luego, no es su representación (recordemos la patada de Huineng). Representar la cosa desemboca siempre en un problema de referencia. Lo saben l∂s pintor∂s que quieren atrapar el crepúsculo en un lienzo. Pero también lo saben quienes simplemente tratan de atrapar la cosa en la palabra. Magritte apuntó, mejor que nadie, al problema de la representación en La trahison des images (1929) donde la conocida frase «Ceci n'est pas une pipe», inscrita bajo la representación de una pipa, señala claramente que el objeto pintado no es el objeto. ¿Claramente? La paradoja es que puede que Ceci no se refiera a la pipa pintada sino a la frase que dice que no es una pipa. De ser así podría decirse que Magritte inauguraba con ello la utilización de los enunciados autológicos que décadas más tarde se pondrían de moda («Escrito en cuatro palabras», por ejemplo) pero ¿era este el caso? En 1966, Magritte le dio una vuelta de tuerca más al asunto en Les deux mystères. En aquel lienzo, el cuadro pintado en 1929 está reproducido sobre un caballete, una clara alusión a la representación pictórica, mientras que, por encima de él, está representada, nuevamente, una pipa. ¿Esta segunda pipa acaso está allí como si fuese una representación dentro del cuadro? Magritte, no lo olvidemos, es el artista de la metáfora por excelencia, y adora jugar con los distintos planos de realidad.

Fig. 1 Magritte, La trahison

des images, 1929

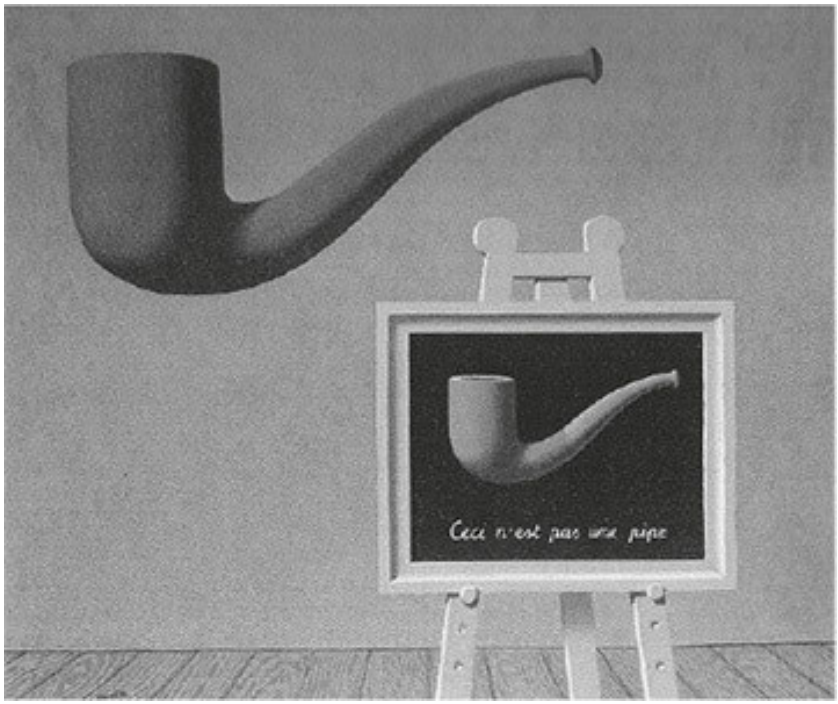


Fig. 2 Magritte, Les deux

mystères, 1966

El tema fue retomado por Joseph Kosuth en 1965 con Una y tres sillas. En este caso la obra se componía de tres elementos: una silla, su representación fotográfica y la definición de la palabra «silla». Lo que se añadía a la idea de Magritte era el objeto físico, en este caso la silla. La pregunta es si, al exponerse, esa silla representa una silla, si se representa a sí misma o si no representa nada sino que simplemente está presente.

Fig. 3 Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965

Porque, indudablemente, ante la intención del artista, la duda se formula.

En cualquier caso, tanto con Magritte como con Kosuth seguimos en el discurso del arte acerca del arte, un discurso del que l∂s artist∂s contemporáne∂s difícilmente han podido desprenderse.

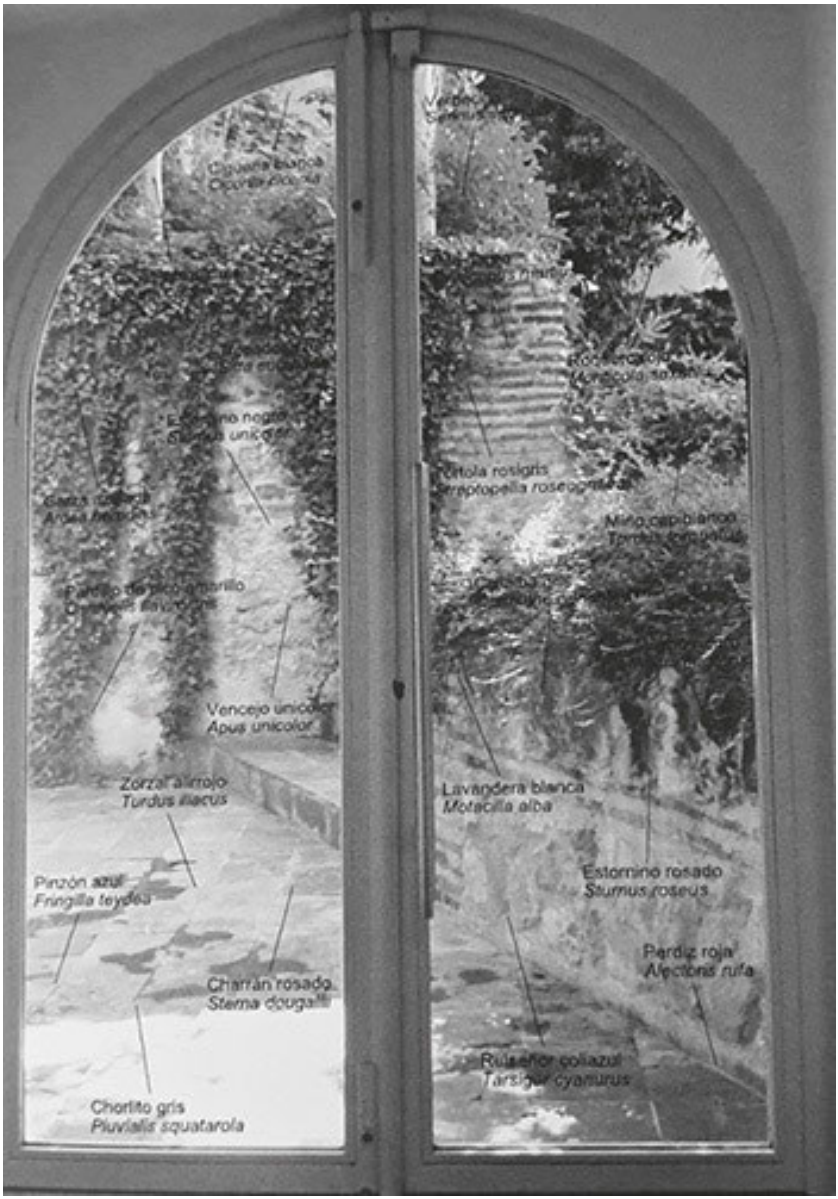


Fig. 4 Ignasi Aballí, Pájaros, 2008

En 2008, Ignasi Aballí realizó la obra Pájaros en el Museo Esteban Vicente de Segovia. Los pájaros no eran pájaros, sino sus nombres

dispuestos en el cristal de una ventana que da a un patio. Pájaros era, pues, la letra que los dice. «Esto no son Pájaros» podría titularse la obra. Pero la obra insiste, nos insta a imaginar los pájaros, y los imaginamos, allí, fuera, en el patio. Donde quizás debería haberlos, pero no los hay. Y de repente nos damos cuenta de que falta algo allí. La presencia imaginada entra en colisión con su ausencia. O no es una colisión, sino una metáfora. Una metáfora que pone en tensión los dos extremos: el hay con el no hay, el sí con el no. De alguna manera Pájaros es una obra-koan: nos despierta a una realidad. Hay veces en que lo pequeño, precisamente de tan pequeño, adquiere dimensiones inconmensurables. Como en este caso, cuando la pregunta «¿Y los pájaros?» nos sacude.

In-significancia

A la solidez que le imprime la idea de que las cosas son «entes» (que tienen «ser»), le corresponde la fascinación que Occidente tiene por la significación escritural. La letra que de-fine, que de-limita. Interés desmesurado por el signo alfabético que, a diferencia de otros signos, no representa, sino que de-termina, distingue y diferencia.

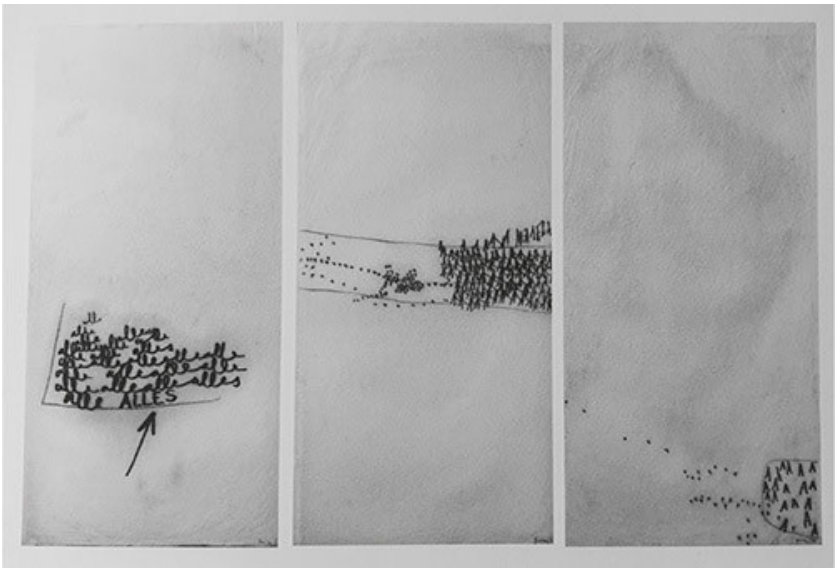


Fig. 5 Mira Schendel, Sin título,

de la serie Monotipo, 1965

Consideremos, por ejemplo, el Sin título, de la serie Monotipo (1965) de Mira Schendel, y recordemos los trazos pre-lingüísticos de Henri Michaux. Muy impresionado por la pintura de Zao Wu Ki y por la caligrafía china, Michaux pintaba trazos como si fueran signos alfabéticos, dejando claro que no eran tales. Sustitución del lenguaje significativo, que oculta en el nombre lo que nombra, por un movimiento o trazo que llevase de inmediato a la intuición del gesto. Pero Schendel señala los signos alfabéticos. Los señala porque tal vez tienen tendencia a desaparecer por el camino y convertirse en imagen. Señala la insignificancia de la significación. Ésa parece ser la intención. O tal vez simplemente la de dejar rastro.

Azar. Contingencia

En el siglo XX, mientras el arte se veía contagiado por la estética china y su manera de entender el universo, la ciencia también se orientalizaba. El movimiento, la transitoriedad, la carencia de solidez, lo efímero, el azar formaron parte del nuevo paradigma. L∂s artist∂s de las vanguardias no fueron ajen∂s a este cambio de perspectiva.

Para Marcel Duchamp, en cuya obra pueden hallarse reunidos, si se mira bien, todos y cada uno de los movimientos que se dieron desde la primera década del XX hasta la intervención de la tecnología digital, el azar fue uno de los componentes más importantes con los que había de contar un/a artist∂. Denominó objets-trouvés o ready-made a aquellos objetos a los que decidía presentar como arte, tal cual se los encontraba o de alguna manera «modificados». A estos ready-made los denominó también «azar en conserva».

También John Cage estuvo muy influenciado por el zen. A su música guiada por el azar daba nombre de «música no-intencional». Al igual que Duchamp, Cage trabajó con la descontextualización.

Con la pieza 4’33” (1952) introdujo el silencio en una sala de concierto. En la partitura se especificaba que el intérprete no ejecutaría sonido alguno en su instrumento durante los cuatro minutos y 33 segundos que dura la obra. Sin duda el silencio no es lo que se espera escuchar en una sala de concierto. Pero no hay eso que llamamos silencio. Lo que Cage consiguió fue un desplazamiento de las expectativas y, por tanto, de la disposición del oyente. En cuanto este entendió que no se iba a oír lo que estaba dispuesto a oír, pudo ponerse a la escucha del gran desconcierto: todo lo que bulle y compone aquello que llamamos «silencio». La sala de concierto se convirtió en el murmullo del mundo.

Levedad

Un centenar de almohadas Pillows for the Dead (1997) confeccionadas en una finísima tela de organdí fueron expuestas en 1997 por Rei Naito en el Museo de Arte Moderno de Fráncfort. Los visitantes habían de entrar en la sala solos y descalzos, después de haber permanecido quince minutos en actitud meditativa en un salita contigua. La descontextualización ocurre desde el instante en que se requiere que el visitante entre a la sala con una actitud que no corresponde al espacio de un museo. No se trata de una cámara funeraria ni de un templo. ¿Qué ocurrirá en la salita? ¿Alcanzará el visitante la actitud meditativa tan sólo porque un letrero se lo proponga? ¿Se desvinculará de su actitud expectante? De lo que no hay duda es que seguirá esperando encontrarse con algo, y esperar es una actitud bien distinta de la meditativa. ¿Se creará, entonces, entre ambas actitudes algún tipo de metáfora, de conjunción tensional? Rei Naito es un artista al que le gusta jugar con la metáfora. Recordemos la gota de agua abierta al cielo (Matrix), en el Teshima Art Museum (Kagawa), en la que nos invitó a entrar en 2010.

Fig. 6 Rei Naito, Matrix, 2010

Los muertos no necesitan almohada, pero nos las ofrece «como si» una vez muertos la fuésemos a necesitar. Unas almohadas, ligerísimas y cuasi-invisibles, para el descanso eterno, que el artista pone a la venta y hasta pueden adquirirse por anticipado para que esté cómodo el cuerpo que no tendremos cuando estemos muertos.

Fugacidad

El hielo, el barro, las ramas que el agua se lleva... Las obras de Andy Goldsworthy indican y resaltan la fugacidad de todo cuanto adviene en la naturaleza. Carámbanos de hielo formando un «bello» ensamblaje serpentino, finísimas lianas adentrándose en el bosque, algodón sobre largos muros de piedra en el valle, círculos perfectos elaborados con palillos… Pacientes intervenciones en las que la obra es la acción, el resultado siendo tan sólo testimonio del tiempo transcurrido mientras la acción se realiza. Sin embargo, entonces, ¿a qué viene filmar la acción para dejar constancia de la misma y exponerla en una galería? ¿Miente el artista, miente la obra, o

simplemente forma parte del juego?

También es así para Roger Ackling, que confecciona sus piezas con trozos de madera hallados. Materiales humildes, naturales, son características del sabi-wabi, sí, pero, antes de exponerlas, el artista las ha intervenido borrando en ellas las huellas de su antigua utilidad. Y vuelvo, entonces, a preguntarme: ¿a qué apuntan estas obras? ¿Qué significan, de qué son signo, qué señalan? Exponer objetos intervenidos o filmar este tipo de acciones nada tiene que ver, desde luego, con la contemplación que propone el zen. El monje zen no necesita que se le señale nada. El trozo de madera o la concha de un caracol ya son perfectos antes de ser intervenidos. Nada hace falta para que se advierta en ellos el paso del tiempo, nada salvo una mente atenta. Pero parece que tenemos necesidad de que se nos señale, y esto es una redundancia. El artista dice «Miren el paso del tiempo que os estoy señalando». Y señala el propio señalar. «Miren lo que hago», dice Goldsworthy. Y puede que, en efecto, nos quedemos admirados. Por un rato tan sólo. Porque la pretensión es demasiado evidente y la perfección demasiado intencionada, demasiado ordenada. Demasiado predeterminada y pre(e)scrita, también, la impermanencia del muro de cerámica cuarteado (White Walls) que el artista construyó en 2007 en la galería Lelong de Nueva York para que el visitante asistiese a su deterioro.

Fig. 7 Andy Goldsworthy, White Walls, 2007

Retículas

La retícula, red o rizoma es, frente al modelo jerárquico y estable de la modernidad, el que mejor corresponde a la época actual. Expresa una idea que la física cuántica comparte con las más antiguas concepciones: la de un universo formado por partículas que se interrelacionan y del que forman parte tanto lo observado como quienes lo observan. Un universo en el que nada es ni objeto ni sujeto de otra cosa, en el que nada es permanente, un universo resonante en el que la materia, lo que llamamos materia, es soplo y trayectoria de vibrante energía. Materia: según la ciencia, una tendencia a existir. Para la física de hoy como para los antiguos chinos, no hay objetos, tan sólo trayectorias. Cualquier gesto que realice la más insignificante criatura repercute en la red toda entera. Así de frágiles aparentan ser las construcciones reticulares de Gertrud Goldschmidt (Gego), a pesar del material empleado. Pero más frágil, más etérea es, por poner un ejemplo, la obra de Qin Yufen, un artista chino nacido en 1954, cuyo Viento mudo (2006)

expresa, desde su propia tradición, con gran delicadeza, la idea del entrelazamiento de todo lo que existe.

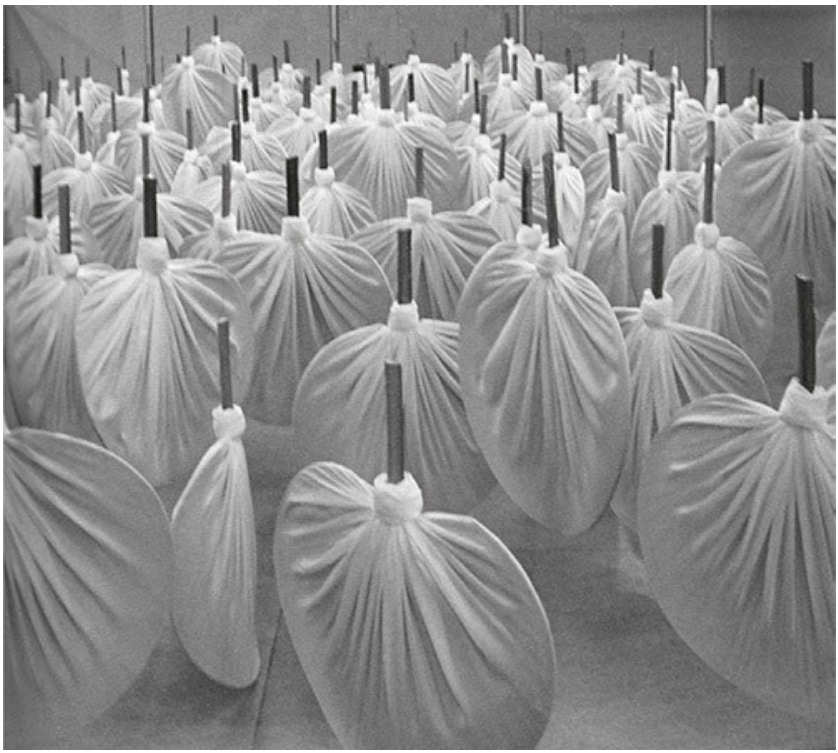


Fig. 8 Qin Yufen, Viento mudo, 2006

Decenas de abanicos de seda blanca colgados del techo por su mango se balancean levemente a la entrada de la sala de exposición. Cuando la corriente de aire toca alguno de ellos, éste roza a otro que, a su vez, roza a los contiguos, iniciándose así una danza suave y sutil. Abanicos como personajes. Personajes livianos que al soplo del aire emprenden un movimiento continuo. Vernos como tales podría tal vez enseñarnos la humildad para que algún día la atención a los fenómenos livianos reemplace en nuestras sociedades el culto a la diferencia que el sistema de mercado potencia para sostenerse.

Conexiones. Cartografías

Teniendo en cuenta los tiempos que vivimos, en los que la decadencia de las democracias es tal que se encumbra a quienes más destaquen con payasadas y eslogans primarios para luego reducir a cenizas los logros sociales más imprescindibles, me gustaría poder detenerme más de lo que voy a hacer aquí en los esquemas de Mark Lombardi, un artista bastante desconocido en nuestro país y cuya obsesión por hacer del arte algo más que un espejo en el que mirarse merece tenerse muy en cuenta. Sirva tan sólo esta entrada para llamar la atención sobre el modo que tuvo de denunciar las tramas más oscuras.

Lombardi (1951-2000) fue un artista neo-conceptual que participó inicialmente de la corriente «neo-geo» (neo-abstracción geométrica), una corriente que reactualizaba en los años ochenta la línea del pop art y el minimalismo. Pero a partir de 1994, año en que comisaría una exposición dedicada al asesinato de Kennedy, inicia un trayecto muy personal en el que pone el arte al servicio de una idea: resolver plásticamente las imbricadas relaciones de las grandes tramas político-financieras del momento: la del Vaticano y la mafia siciliana, por ejemplo, o las implicaciones de Bush y James Reynolds Bath, exdirector del Banco de Crédito y Comercio Internacional, con Ben Laden y los Emiratos árabes. Cartografiadas, sus minuciosas investigaciones periodísticas tomaron forma de mapamundi en los que el extenso rizoma subterráneo de las conexiones entre los intereses financieros, industriales y políticos asoma en la superficie. La obra de Lombardi estuvo en el punto de mira del FBI, que envió a alguien para inspeccionarla en el museo donde estaba expuesta. El artista fue encontrado ahorcado un día de marzo del año 2000. La causa de su muerte quedó sin resolver.

El azar en conserva

Un análisis de la metáfora en los ready-made de Marcel Duchamp

I

Étant donnés… 1. El ready-made.

2. El azar. 3. La conserva

1. El ready-made

Los ready-made de Marcel Duchamp marcaron un hito en la cultura del siglo XX. No solamente provocaron un cambio drástico en la forma de entender el arte y de hacerlo, sino que nos enseñaron también una nueva manera de comprender nuestra relación con las cosas.

El ready-made se entiende mejor, desde luego, a partir de una imagen que a partir de una descripción. Si atendemos a las palabras del propio Duchamp,[1] se trataba de un simple divertimento. No era su intención hacer ninguna «obra». Eran objetos ya manufacturados a los que presentaba o bien tal como los encontraba o bien después de haberlos modificado mínimamente. Duchamp los presentaba como simples objetos, no como obras de arte. El problema es que los presentaba como se presentan las obras de arte y que el mismo hecho de «presentarlos», de proponerlos a la mirada de un espectador, los convertía en algo distinto de un objeto usual, más aún si esto se hacía en ámbitos reservados a los objetos de arte. Sin embargo, la transformación de los objetos de Duchamp en obras de arte no se debe tan sólo a eso, sino también y sobre todo a la habilidad de Duchamp para jugar con los campos metafóricos. Y esto es lo que voy a tratar de mostrar aquí.

Podría decirse que los juegos metafóricos son el engranaje mismo de estas no-obras-de-arte, pues se entablan tanto entre los distintos elementos de los que algunos de ellos están compuestos como entre las palabras del título que los acompaña y/o en la relación que se establece entre el objeto y su título. Esto sin contar con que estos objetos de no-arte, a los que Duchamp le gustaba definir como «azar en conserva», se proponían también como metáfora del proceder mismo del arte. Empecemos por ello.

2. El azar

La palabra «azar» proviene del árabe zahr, que significa «flor», pero que también se utilizaba para designar un dado, ya que una de sus caras, la desfavorable, tenía grabada una flor. De ahí proviene la acepción del azar como la mala fortuna o la mala suerte.

En su uso común, el azar es, en Occidente, poco más que un eufemismo de nuestra ignorancia. Designa aquello para lo que no tenemos explicación y que no es, por tanto, predecible. Se emparenta así con la noción de «caos», que se utiliza igualmente para expresar nuestra incapacidad para dar razón de ciertos movimientos y poder controlarlos. Azar y caos son palabras que señalan, más que nada, los límites de nuestros recursos, las callosidades de nuestros procedimientos, su falta de elasticidad a la hora de integrar elementos contradictorios o, simplemente, su deficiencia ante un universo que no responde a nuestros parámetros. Esto no ha impedido que ambas palabras fuesen acogidas, en ciertos modelos científicos, como parte integrante e, incluso, determinante de los mismos. El azar da razón, por ejemplo, del desorden que se introduce en un sistema debido a las desviaciones imprevisibles de alguno de sus elementos, desviaciones que no se someten a parámetros estándar y que, sin embargo, redefinen el campo creativamente en un movimiento que del caos crea orden y del orden caos.

Para una racionalidad estética (sensorial: aisthésica) cuyas principales categorías fuesen la apertura y la simultaneidad, cabría hablar del azar como ley de posibilidad o aun, en términos más actuales, como virtualidad. En tal caso, la atención estaría en disposición de captar no la estabilidad ni los patrones de repetición sino el movimiento con-formativo y trans-formativo de los elementos que inter-vienen, simultáneamente, en lo que acontece. Y esto es aquí lo que nos interesa.

3. La conserva

Se le llama «conserva» al resultado concreto del proceso mediante el cual ciertas cosas perecederas (frutas, sardinas, fetos, etc.) mantienen sin variación las propiedades y características que corresponden a un período de su existencia.

El primer objetivo a cumplir, en dicho proceso de conservación, es el de evitar que los agentes agresores cumplan su función al contacto con el objeto en cuestión. Para ello, se le suele envasar al vacío o sumergir en algún líquido (almíbar, aceite, vinagre, alcohol, formol, etc.), cualquier sustancia que, rodeando al objeto, no deje pasar el oxígeno, que es el principal factor de descomposición de la materia orgánica. La conservación, en realidad, es la elaboración de un sistema defensivo. Conservar no es afirmar ni añadir nada; conservar es aislar, prohibir, negar, paralizar.

No se trata, pues, de que algo pueda mantenerse en conserva igual a sí mismo –nada hay que permanezca, de hecho, igual a sí mismo ni siquiera un instante–, se trata de prolongar la duración de unas determinadas condiciones. Conservar significa detener, por un tiempo, el proceso natural de transformación y desintegración.

Primer juego metafórico: el azar en conserva

Si la expresión «el azar en conserva» impacta es, mucho antes que por razones lógicas, por la imagen que sugiere. Atrae por la contradicción que aparentemente entraña debido al uso que se ha hecho de la metáfora: la traslación de un objeto a un ámbito que no le corresponde, en este caso, del ámbito conceptual al ámbito material. El azar es un concepto, pero la conserva no se aplica normalmente a los conceptos, sino a cosas de naturaleza material y perecedera.

Con esta expresión, Duchamp materializa la idea de azar convirtiendo el concepto en un material susceptible de deterioro o putrefacción. Puesto en conserva, el azar se transforma, para la mente del oyente, en algo que tiene peso y medida, el peso y la medida de algo que cabe en una lata de conserva. Pero al mismo tiempo, en segundo plano, la conserva extralimita sus dimensiones: en la imaginación del receptor, los límites de la lata se amplían tendiendo a abarcar la no-dimensión del ente abstracto. Ese es el trabajo de la metáfora, que procura un trasvase de cualidades de un ámbito a otro, superponiendo órdenes distintos. La expresión misma de «el azar en conserva» es ya una obra desde el momento en que se ofrece al oyente con la intención de que, al efectuar la metáfora, la reciba como tal. La obra, en este sentido, es una invitación a realizar una acción metafórica.

Los tres zurcidos-patrón.

Segundo juego metafórico: el estuche

Pero en los ready-made de Duchamp, la metáfora por sí sola no constituye la obra, sino que acompaña a un objeto que «representa» el azar en conserva. Lo que el artista ha denominado así es un objeto tangible, real, un objeto-símbolo.

Detengámonos en el proceso de transformación del concepto en un objeto material, en este caso, el de los «Tres zurcidos-patrón» (Trois stoppages-étalon), probablemente el más representativo.

M. Duchamp, Trois stoppages-étalon (1913-1914)

Duchamp utiliza un patrón de medida, el metro, e introduce en él un factor de transformación. No modificará su longitud –si lo hiciera dejaría al instante de ser un metro–, pero sí aquello que le hace ser un modelo eficaz. En la Caja de 1914, encontramos escrito lo siguiente, que será igualmente recogido en la Caja Verde, en 1934: «Si un hilo horizontal de un metro de longitud cae desde un metro de altura sobre un plano horizontal deformándose a su aire y

da una nueva figura de la unidad de longitud».[2]

Aunque el hilo siga midiendo un metro, si medimos en línea recta la longitud de lo que ocupa el hilo en la posición en la que ha caído está claro que no nos dará un metro. Medido con el metro convencional, el hilo deformado por la caída será un «metro disminuido». El experimentador (Duchamp) repetirá por tres veces la operación, dando a entender con ello que no pretende ofrecer un nuevo patrón reemplazando el metro convencional por aquel primer metro disminuido, ni por ninguna de ellos en particular. Un metro disminuido no es «el metro disminuido», en efecto, puesto que pueden darse, al menos, tres metros disminuidos a modo de ejemplo. ¿De ejemplo de qué? De un patrón de medida que cambiaría con las circunstancias que acompañan al hilo en su caída, es decir, al azar.

Estos tres modelos ejemplares, Duchamp los pega sobre tela, y la tela, sobre una lámina de vidrio y, acompañados de tres medidas de madera, cada una de las cuales adopta, respectivamente, la forma exacta de uno de los hilos, los encierra en un estuche, también de madera. Las tres medidas de madera consagran el nuevo modelo, un modelo que por su triplicidad desintegra la idea misma de modelo, su obligada unicidad. Lo universal, de normativo se vuelve entonces ejemplar: la medida la proporciona el gesto, y el gesto es una combinación de factores en un momento dado.

Ahora bien, aquellos metros disminuidos que se guardan, para su conservación, en un estuche pretendiendo ser objeto-símbolo del azar son, si lo pensamos con cierto detenimiento, una representación incorrecta. En efecto, el azar no es el hilo, tampoco es la caída, tampoco el resultado (el hilo tal como ha aterrizado), el azar es aquel principio que permite que el hilo adopte al caer una forma u otra, imprevisiblemente, de la misma manera que un dado al rodar terminaría parándose sobre una u otra de sus caras. En la caja se conserva inalterado no el azar, sino el producto del azar tres veces conjurado. Al dar a entender que lo que se conserva es el azar, el autor ha efectuado una traslación de la causa al efecto, el producto se ha convertido en su causa, el azar materializado no es sino su propio producto. Los hilos-patrón se han convertido en el principio que les fueron aplicado y así, siendo ellos los que están

sometidos al proceso de conservación, vicariamente lo que se conserva es el azar.

Y ¿de qué pretende protegerse el azar al conservarlo en un estuche? No del oxígeno, que evidentemente no le ataca, sino de la consagración de las medidas, de su estricta y obligada identidad, de un mundo sin espacios abiertos para lo lúdico, de la extrema densidad, de lo compacto, del saber consagrado, absolutizado por consenso, del olvido de la ignorancia, la prudente, la sabia ignorancia. De todo ello es de lo que el artista pretende defender el azar, para que no perezca, para que siga dando constancia de los límites del conocimiento y la naturaleza siempre hipotética de los saberes. Defendiendo el azar, Duchamp está salvaguardando el conocimiento de la precariedad de nuestras verdades y el legítimo derecho a la inconsistencia. Lo que hace función de oxígeno aquí es la ciencia positivista y lo que ella supone y, antes aun, la actitud que la genera y la sostiene: una predisposición a hallar en todo las señales de la repetición, la estabilidad y la permanencia. El peligro, pues, es justamente lo inverso de aquello que el oxígeno supone: no la transformación sino aquel anquilosamiento del espíritu que rechaza todo cambio, toda alteración, y que se amuralla contra lo imprevisible. Por ello, el medio de conservación de los metros disminuidos no es ningún líquido que proteja del oxígeno, sino el propio oxígeno, el aire mismo que respiramos.

Tercer juego metafórico: el zurcido

El asunto se complica aún más si reparamos en que los tres metros disminuidos son, según indica el título, «Tres zurcidos-patrón» (Trois stoppages-étalon).[3] Los términos «zurcido» y «patrón» pertenecen a un mismo universo conceptual: el arte de tejer. El patrón sirve de guía para la confección y es previo a la elaboración, mientras que el zurcido es posterior y conlleva la idea de remiendo, de costura que disimula la rotura de una tela. El patrón es un modelo que sirve para confeccionar algo a semejanza de otra cosa y el zurcido es la acción tendente a hacer que lo confeccionado permanezca, por lo que el zurcido conserva lo que se ha efectuado según ley.

Ahora bien, la expresión «zurcido-patrón» no indica dos operaciones sucesivas, sino una sola: el zurcido-patrón es el zurcido-ley, el modelo de todos los zurcidos, el modelo de conservación; el zurcido es la ley que dice cómo conservar lo que hay, independientemente de que lo que hay tuvo o no algún inicio.

El azar en forma de «zurcido-patrón» sugiere la idea de un mundo confeccionado como un tejido cuya trama se teje siguiendo una ley: la ley de la Posibilidad (la Necesidad, decía Platón en el Timeo, está sentada sobre las rodillas de la Fortuna). Los antiguos Vedas afirmaban que la urdimbre del mundo fue tejida por la recitación melódica y rítmica –según medida– del sonido primordial. Las hebras del universo son cuerdas sonoras que irían hilándose conforme a la sabiduría de aquellos que conocen el canto ritual. Que el mundo se crea por la palabra significaría que las palabras son las formas de manifestarse –de hacerse audible– el sonido inaudible del germen cósmico. El mundo, cualquier mundo, sería el resultado de una melodía: una manera de tejer con la voz, materializando la vibración sonora, zurciendo relaciones. Zurcir es fortalecer los límites del tejido, evitar que las hebras se separen y pierda figura y consistencia el tejido.

Los zurcidos-patrón son modelos de refuerzo de un universo regido por la pura Posibilidad, un universo a punto siempre de deshacerse, de perder consistencia, un universo apenas mantenido ya por el canto. ¿Podríamos decir que los métodos con los que la ciencia preserva, más mal que bien, el equilibrio de nuestro mundo sean la nueva modalidad del ritual? Los antiguos entonaban el canto y su acción reforzaba la vibración del sonido en su misma modalidad, la resonancia se prolongaba, las relaciones se mantenían y el universo permanecía en su ser. ¿Será la tecnología el canto de nuestra época? La melodía, ciertamente, ha cambiado, pero la intención y la materia: el tejido, ¿acaso no siguen siendo las mismas?

El azar en conserva son tres zurcidos-patrón, tres ejemplos modélicos para la diversidad, tres maneras entre todas las posibles de zurcir el tejido de nuestro mundo, que no es sino la historia de los sucesivos desgarros que le permiten reconstruirse de otro modo.

II

El ready-made como azar en conserva.

Condiciones de conservación

Los tres zurcidos-patrón no son el único ready-made que alude directamente al azar; también lo hace el «ready-made malheureux», un compendio de geometría que Duchamp envió a su hermana para su boda. Lo acompañaba una serie de instrucciones: debía atar el libro en el balcón y dejar que la intemperie interactuase con él. La hermana de Duchamp enmarcó lo que quedó del libro. Lo que quedó, en realidad, era más de lo que había sido en un principio, lo que quedó era la obra misma: la acción del viento y de la lluvia eran tan parte de ella como el material sobre/con el que habían actuado. Cuando Duchamp entregó el compendio, la obra no estaba hecha, la obra debía ir haciéndose, el azar cumpliendo su parte. La intervención del azar significaba la introducción de la ruptura en un orden dado: el libro de geometría, símbolo por excelencia del sistema, había sido despedazado para volver a zurcirse de acuerdo con el patrón ejemplar y desafiante del azar. Al orden racional le había sido infligida la lógica del viento y de la lluvia. La notación del sistema, desacompasada, había sido sometida a una transfiguración.

Cierto es que no todos los ready-made parecen tener que ver con el azar, o al menos no de manera directa: ni la Rueda de bicicleta (1913) ni el Portabotellas (1914) ni la pala de quitar nieve que llevaba inscrito «En previsión de un brazo roto» (1915) ni la famosa Fuente (1917). Y, sin embargo, todos ellos compartieron la denominación de «azar en conserva». ¿Por qué a una rueda de bicicleta sobre un taburete se le denomina «azar en conserva» si ni la rueda, ni el taburete, ni ambas cosas juntas aluden al azar?

Ninguno de estos objetos, en efecto, representan por sí mismos el

azar. Su única relación con el azar parece ser el modo en que fueron escogidos. Y, justamente, a ello es a lo que aluden, lo que significan es ese modo de elección. El referente mismo de la obra, lo que ésta representa, es el azar porque así es como fueron escogidos los objetos, y es eso a lo que la obra apunta: el modo en que se ha elaborado. La obra dice acerca del modo de hacer obra, de hacer arte. Y la manera de hacer arte que Duchamp pretendía mostrar entrañaba una denuncia, una crítica al convencionalismo del arte de los últimos siglos: el hábito del «gusto». «El buen gusto –decía– es la repetición de lo que aprueba la sociedad y el mal gusto la misma repetición de lo que no aprueba.»[4] Se trataba, pues, como lo expresaba Octavio Paz, de una operación de higiene, un aseo intelectual, una crítica del gusto que revertía en la propia noción de obra de arte.[5]

Duchamp realizaba, así, un gesto negador del arte muy en consonancia con la vía profanadora del Dadá (movimiento que se inauguraba en París por las mismas fechas en las que él «se divertía», según su propia expresión, en Nueva York con sus ready-made). En realidad, estos nuevos movimientos no hacían sino llevar al extremo el cambio de paradigma iniciado con el cubismo: la abolición de las condiciones perceptuales de la obra de arte en pro de una configuración de orden conceptual, reacción, ésta, contra las secuelas de un romanticismo obsoleto y aburguesado que había reducido la percepción estética a una sentimentalidad clónica. El «gusto», según lo definía Duchamp, era simplemente una costumbre más, en este caso de carácter admirativo, entre todas las que representaban el orden jerárquico de las clases sociales. La obra-de-arte-bella, que desnaturalizaba el puro «hacer» del arte en su sentido original, era el blanco de la crítica de l∂s nuev∂s artist∂s.

Duchamp sabía perfectamente de la dificultad que habría en preservar sus obras de la admiración «sensorial» así que, queriendo evitarlo, eligió objetos que no le impresionaran lo más mínimo, ante los cuales ni él mismo caería en la tentación de enjuiciarlos estéticamente, ni en el momento de elegirlos ni en ningún momento posterior, es decir, objetos ante los cuales alguien podía permanecer absolutamente indiferente. A la significatividad figurativa, cualquiera que fuese su grado de abstracción, opuso Duchamp el gesto no-significativo, pretendidamente neutro, del ready-made.

El ready-made era, pues, la representación del azar, siendo, en realidad, nuevamente, tan sólo un efecto del mismo. El azar era el modo de producción del objeto, no el objeto en sí o, dicho de otro modo, el objeto era la representación del modo en que había llegado a ser el objeto que era.

Primera condición de la conservación del azar:

la presentación

A esta transgresión de las normas artísticas le hubiese correspondido, para ser consecuente, la cualidad de lo efímero. Frente a la idea de conservación que acompañaba el «gusto» artístico, el objeto anodino, aquel objeto neutro y divertido, no tenía por qué haberse conservado. Pero, aunque Duchamp no pretendiese, según afirmaba, hacer obras de arte, no podía negarse que hiciese algo y que lo que hacía, lo hacía dentro del ámbito de lo artístico, puesto que presentaba sus objetos, y que no los presentaba en un almacén o en una agencia de viajes, sino en una galería. De este modo, el azar, para bien o para mal, se conservaba. La simple presentación del ready-made y su transformación en obra de arte lo determinaba como «azar en conserva», como testimonio de un acto que tuvo lugar. El ejercicio de indiferencia que Duchamp había puesto en práctica no podía, de ninguna manera, reproducirse por parte de quienes lo recibiesen, por la sencilla razón de que el objeto se les ofrecía en un contexto que exige, de por sí, una determinada actitud: la del espectador. Así pues, el objeto era presentado como obra y como tal se recibía y como tal se conservaba.

Segunda condición de la conservación del azar:

la metáfora

La presentación es la primera condición para la conservación del ready-made, porque es también la primera condición para que el receptor se sitúe frente a él como espectador. Pero, además de su presentación, los ready-made revelaban una característica fundamental de la creatividad que sería igualmente determinante para que, ante tal objeto, se pusiera en movimiento en el espectador aquello que Kant denominaba el libre juego del entendimiento y la imaginación, algo que no se produce sin una cierta dosis de placer. Me refiero al juego de la metáfora.

La metáfora, en su sentido más amplio, además de como traslación, ha de entenderse también como superposición de ámbitos. La traslación que se opera desde un ámbito a otro inusual se verifica por lo general a partir de una semejanza irrelevante entre los elementos que entran en contacto. Dicha semejanza a menudo se oculta tras una franca oposición (los opuestos son los dos extremos, siempre, de una misma cuerda). A partir de esta semejanza y de la fusión de dichos elementos, tendrá lugar también la síntesis de los respectivos ámbitos a los que pertenecen, con toda la carga connotativa que conllevan. El resultado de ese ensamblaje será un objeto nuevo que, construido por la imaginación, nos inducirá a trazar, a su vez, el marco de otros universos de significación.

No nos hace falta conocer los códigos personales del artista para detectar el proceso metafórico que se efectúa en los ready-made. En la Rueda de bicicleta, por ejemplo, se reúnen el universo móvil y viajero de la bicicleta y el universo familiar y estático del taburete. Una rueda que puede seguir dando vueltas habiéndose fijado su eje en el lugar en el que, habitualmente, una persona se sienta y se detiene, abre un universo nuevo, distinto de los universos respectivos de la rueda y del taburete, que los integra a ambos y que los suplementa.

La metáfora no necesariamente ha de efectuarse entre dos objetos o partes de objetos, también el título es un elemento de la obra, y un elemento importante. En Fuente, el título es lo que se superpone al objeto: un orinal. Además de las connotaciones de género –un objeto de utilidad propiamente masculina– la semejanza de la que se parte para la formación de la metáfora se establece a partir del elemento ausente que el título sugiere: el chorro de agua. Recordemos que el objeto se presenta invertido, de manera que el agua que caería en el urinario desde arriba, debería proyectarse ahora, como una fuente, desde su base. Sólo que Fuente no-es una fuente, puesto que no le llega el agua. De tener agua, podría refrescarnos la mente o el cuerpo, pero está seca. El orinal, por su parte, canalizaría lo que el cuerpo desecha pero, invertido, tampoco es un orinal. Presentar, por tanto, como Fuente un orinal ligeramente modificado por la inversión del objeto utilitario y su desconexión de una red de agua pone en marcha la tensión metafórica entre el es y el no-es, resultando de ello, en el espectador, una breve suspensión del juicio. Esta suspensión es lo que busca el artista, y es también lo que convierte el objeto en una obra.

Veamos otro ejemplo: el ready-made que lleva por título ¿Por qué no estornudar? Se trata, en este caso, de una metáfora, digamos, de entrada múltiple. En primer lugar, la que se opera entre la apariencia del material, que se asemeja al de unos terrones de azúcar, y lo que el material es en realidad: pequeños bloques de mármol. A diferencia del azúcar, el mármol es frío y no se deshace. La frialdad del mármol se combinará, por tanto, en la imaginación del receptor, con la dulzura del azúcar. Pero, además, estos terrones de azúcar-mármol están encerrados en una jaula. Las jaulas sirven para encerrar pájaros e impedirles el vuelo, pero ni el mármol vuela ni el azúcar tiene necesidad de salir. La visión de una jaula encerrando cubitos de azúcar-mármol provoca una tensión entre los dos polos de un mismo continuo: el vuelo y la permanencia, lo aéreo y lo estático. Pero he aquí que el espectador advierte las palabras que acompañan la obra a modo de título: «¿Por qué no estornudar?». ¿Por qué habría de estornudar nadie ante unos trozos de mármol?, se pregunta. Y de repente los terrones del azúcar-mármol cambian de naturaleza: ¿no serán acaso bolas de alcanfor?

De cosas y objetos. Aplicación del proceso metafórico al ready-made en estado puro

Al Portabotellas lo llamó Duchamp ready-made «en estado puro», pues era un simple objet trouvé, presentado tal cual, sin modificación alguna. En estos objetos, el proceso metafórico es mucho menos evidente. Al no habérsele añadido ni restado nada al objeto cotidiano, el enlace metafórico no ha de buscarse en el objeto mismo, sino en aquello que conforma al objeto como tal objeto. Y es que el objeto no es la cosa, la cosa se vuelve objeto cuando sobre él recae la acción de un individuo que hace oficio de sujeto. Quiero decir con ello, primero, que del tipo de relación que se entable entre una cosa y un individuo (que por cierto también es de algún modo una cosa) les convierte a ambos en los respectivos agentes de una acción. Sujeto y objeto se configuran a un tiempo como tales al crear entre ellos la característica distancia tensional que los relaciona entre sí. Y, segundo, que un individuo, por serlo, no es un sujeto. Lo será en cuanto se entable una relación con una cosa que deviene objeto-para-él. Y, tercero, que en el devenir-sujeto no hay uniformidad ni, por supuesto, permanencia. Se deviene sujeto de acuerdo con la naturaleza del objeto, del mismo modo que la cosa deviene objeto de acuerdo con el modo que tiene un individuo de devenir-sujeto. Ese modo es una actitud, o una disposición. No se es sujeto jurídico del mismo modo que se es sujeto productor, por ejemplo, ni sujeto espectador del mismo modo en que se es sujeto consumidor. Ahora bien –y esto es aquí, a mi entender, lo importante–, la actitud o la disposición que un sujeto adopta nunca está desligada de un contexto.

Los objetos de Duchamp tenían, por lo general, en el contexto del que provenían, un uso determinado: el portabotellas era artefacto metálico que se utilizaba para escurrir las botellas de leche una vez lavadas. Al situar ese artefacto en un contexto en el que los objetos no se utilizan sino que son contemplados, Duchamp transformó drásticamente la naturaleza del objeto: el portabotellas se convirtió

en el Portabotellas y adquirió, a los ojos de quienes se acercaban a mirarlo, cualidades de las que el portabotellas carecía y que pertenecen al mundo del arte. O sea que lo que efectuó Duchamp es una descontextualización del ámbito ordinario al ámbito del arte donde, sometido a esa demora que todo artefacto demanda, el objeto cotidiano era reinterpretado en otras claves, deviniendo así otro objeto, un objeto susceptible de evaluación crítica con respecto a valores creativos.

La costumbre, sin duda, es reductora. Del objeto acostumbrado no vemos sino aquello que la costumbre y/o la utilidad hizo de él. En el objeto, la cosa se paraliza en unos pocos rasgos, en la suma de los tiempos-atrás más recurrentes que la hacen pre-visible. Una cualidad del arte es saber enfocar algo o alguien no como lo que se supone que es sino como aquello que precisamente no-es.

La neutralidad: un malogrado ejercicio de indiferencia.

El problema de los indiscernibles

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la «identidad de los indiscernibles», que Leibniz había formulado en el contexto de la filosofía del conocimiento, se convertiría, para algunos filósofos analíticos estadounidenses que se ocuparon del arte, como George Dickie y Arthur Danto, en el «problema de los indiscernibles». El problema era cómo distinguir un objeto trivial de una obra de arte, algo que resucitaba evidentemente la cuestión nunca bien resuelta de la pregunta acerca de una «esencia del arte». Pero ni con atender al concepto de arte en vez de preguntarse por su esencia (Morris Weitz), ni con analizar los síntomas de la percepción estética (Nelson Goodman) o centrar la cuestión en el «mundo del arte» (George Dickie), se había conseguido averiguar lo que permitía distinguir con seguridad un objeto trivial de un objeto de arte.

La intención de Marcel Duchamp nunca había sido la de hacer objetos artísticos, mucho menos aún objetos estéticos, sino más bien todo lo contrario. Sus objetos eran, según él mismo afirmaba, un ejercicio de indiferencia visual, una pretendida anestesia del gusto. Esto no impidió que algunos críticos, haciendo caso omiso de estas declaraciones, sostuviesen que la intención del artista al presentar su Fuente en el contexto del arte era señalar la belleza formal del urinario: su blancura, su brillo, su forma, etc.

La cuestión intrigaba sobremanera al, por entonces, joven Danto. ¿Cómo averiguar con certeza el factor que nos lleva a considerar la diferencia entre un objeto trivial y una pieza de arte cuando ambos son el mismo? No bastaba, según él, con afirmar que, con el debido distanciamiento estético, un objeto cotidiano como el urinario puede transformarse en objeto de placer estético; lo único que se conseguía con esto era mostrar que cualquier objeto es susceptible de ser percibido estéticamente. Para resolver el problema, había que empezar de cero: encontrar algo tan trivial que su potencial estético

se mantuviese por debajo del umbral de percepción. Y esto es precisamente lo que pensó haber hallado cuando, en 1964, se encontró con los famosos facsímiles de cajas de esponjas de la marca Brillo, expuestos por Andy Warhol. La propuesta de Warhol impresionó al joven filósofo de tal manera que creyó ver en la propuesta de Warhol el cumplimiento del frustrado proyecto de neutralidad de Marcel Duchamp. No se podía haber elegido nada estéticamente más neutro. O, al menos, eso le pareció, hasta que...

La honestidad intelectual es una cualidad que a ningún filósofo debería faltarle: si uno de nuestros argumentos resulta inoperante, ha de tener el valor de reconocerlo. Danto, en ese aspecto, hizo honor al gremio. En su ensayo de 2003, The Abuse of Beauty, confesaba haber descubierto mucho más tarde que lo que le había fascinado de las Cajas Brillo en aquella exposición de 1964 era, en realidad, nada más y nada menos que su diseño, y que ese diseño había sido realizado por un pintor del expresionismo abstracto que, no habiendo logrado destacar como artista, había tenido que dedicarse al diseño gráfico. «Que yo eligiera en concreto la Caja Brillo como objeto de mi atención filosófica fue una de las tantísimas decisiones que todos tomamos a cada momento de nuestras vidas basándonos en diferencias de atractivo estético. Es un buen ejemplo de cómo el diseño impone preferencias», escribía.[6] Y, más adelante, declaraba: «No deja de ser irónico que, pese a haber accedido al análisis filosófico del arte gracias a la estética del Pop Art, hasta ahora la estética en sí haya aportado tan poca cosa a mi filosofía del arte».[7]

Es en efecto irónico que, al final de una vida dedicada a pensar sobre el arte desde unos determinados presupuestos, alguien se encuentre, de repente, con que aquello de lo que había querido desprenderse a toda costa para resolver un problema, se encuentre precisamente en el centro de la cuestión.

La cuestión, no obstante, no acaba allí. Porque, al parecer, Arthur Danto se olvidó de algo importante, y es que, mientras el Portabotellas era el mismo portabotellas encontrado en la calle, las Cajas Brillo, no eran cajas de la marca Brillo, sino unas representaciones de las cajas Brillo. Entre la representación y aquello que la representación representa hay siempre un hiato, una

invitación a establecer el nexo entre la representación y su referente. Lo que representa algo puede que sea «como» ese algo, pero no es ese algo. Y esto, el «como-si (fuese) pero-no (es)», es precisamente lo que abre el espacio de tensión metafórica. De entender la tensión metafórica como un elemento constitutivo de la obra de arte, reparar en esto tal vez fuese suficiente como para invalidar la supuesta neutralidad del objeto presentado por Warhol. Pero no es lo único.

En segundo lugar, está el contexto. Un objeto nunca es neutro, no puede serlo por la sencilla razón de que un objeto no es nunca un simple objeto, sino que está entretejido con todo lo otro que le rodea y con lo cual entra en contacto. Un objeto es una cosa atravesada de otredad. Un objeto, cualquier objeto, es con/entre/bajo/sobre, a la vez dentro y fuera de todo lo demás. Un objeto es un texto atravesado por su con-texto. Y en el con-texto está el espacio en el que se sitúa, un espacio que tiene, a su vez, su con-texto y en el que tiene lugar la mirada del espectador, cargada de intencionalidad y de un con-texto tan amplio como el libro de toda su trayectoria como existente. Pues es evidente que nada se convierte nunca en objeto de arte sin la acción de un receptor dispuesto a recibirlo como tal.

De querer solventar el problema de cómo un objeto trivial pueda convertirse en obra de arte, habrá que acudir al contexto y a la disposición del individuo que penetra en un espacio expositivo. Si un objeto trivial se dispone en un espacio dedicado al arte, la imaginación del sujeto-espectador pondrá en juego los dos espacios, el que le pertenece y el que no, con todo lo que cada uno de ellos comporta, es decir, con sus respectivos universos connotativos. Se abrirá el campo metafórico entre esos dos ámbitos. Este juego de la imaginación es lo que convertirá entonces el objeto cotidiano en una obra (de arte).

¿Qué pasa entonces con el Portabotellas? Pues, que no hay necesidad de recurrir a factores estéticos para verlo como obra. Tampoco hay necesidad de acudir a un improbable valor simbólico (en el sentido de Gadamer) interpretándolo en términos de representación. Basta con desplazar al objeto y situarlo en un espacio dedicado al arte para que la metáfora contextual tenga

lugar en la imaginación del receptor.

Claro que la siguiente pregunta es: ¿qué pasaría si el desplazamiento no tuviese lugar entre el ámbito al que el objeto cotidiano pertenece y otro ámbito que no fuese el del arte? ¿Se pondría en marcha igualmente la imaginación? ¿Formaría metáfora? Imaginemos, por ejemplo, que entramos en un templo y nos encontremos un zapato en lo alto del altar o situado en alguna de las hornacinas de un retablo barroco... ¿Qué pasaría? ¿Se fusionarían los ámbitos? ¿Qué ámbitos?

Prescindiendo de la intención de quien haya podido situar el zapato en aquel lugar, si estamos familiarizados con el arte conceptual, es probable que nos quedemos mirando aquello, que tracemos el marco correspondiente y que, de este modo, efectuemos la obra. Y digo bien: que la efectuemos. Pues no es necesario la intención de un/a artistə para que la mirada construya un objeto nuevo, con todo lo que ello comporta. Alguien que, por el contrario, no estuviese en condiciones de ver de ese modo, reaccionaría de forma distinta. Si el individuo fuese, ante todo, un sujeto-religioso, y su intención, al entrar en el templo, fuese la de recogerse, es probable que el contexto al que el zapato pertenece de suyo entrara en contradicción con el espacio de recogimiento. La fusión, desde luego, tendría lugar, pero lo que de ella resultase no haría sino incomodar al individuo. Pongamos un tercer caso de entre los muchos que pudieran darse: un individuo que, no teniendo otro lugar donde dormir, entrase en el templo para resguardarse del frío de la noche. Puede que no reparase siquiera en el zapato pero puede también que, de hacerlo, le resultase curioso o totalmente indiferente. En cualquier caso, aunque la tensión metafórica se manifestara igualmente –la extrañeza es una de las reacciones características del encuentro con algo inusual– no llegaría tampoco a crear obra alguna.

Resumiendo: circunstancias inhabituales como la descontextualización de un objeto plantean al individuo un problema que la imaginación y el entendimiento procuran resolver o bien separando los elementos en discordia y reforzando los límites de sus respectivos universos, o bien fusionándolos. De esto último puede resultar una «obra».

La función del azar en conserva:

de la mitología cultural a la mitología personal

El giro que se efectuó en las artes a finales del siglo XIX podría considerarse desde la perspectiva de la prevalencia de las mitologías personales sobre las mitologías socio-culturales. No es que aquéllas no hubiesen existido antes, pero terminaban siempre integradas en un marco al uso –el universo onírico de Jheronimus Bosch sería un buen ejemplo de esto. A partir de ese momento, en cambio, parece que el/a artistə decide prescindir del subsuelo común, las claves de la obra vienen a ser totalmente personales y la representación, como la vida, como los sueños, a partir de entonces, adquieren un carácter privado. Éste es el mensaje –uno de ellos– que nos transmite la obra de Marcel Duchamp. El Gran Vidrio, por ejemplo, es el resultado de la lenta elaboración de un logos personal que va configurándose al tiempo que la propia experiencia del artista.

Si alguien afirmase que las obras de Duchamp no tienen sentido, tendría parte de razón: no tienen el sentido que se espera, no están escritas en un lenguaje común. La obra toda entera, no obstante, el conjunto de la producción del autor, adquiere un sentido comprensible cuando, al abordarla desde una perspectiva histórica, reparamos en lo que supuso de ruptura con la notación habitual, con la escritura lineal, con los códigos, con lo demasiado sabido y, sobre todo, con la herencia del grupo y sus formas mitológicas: el logos que nos cuenta, nos uniformiza y, finalmente, nos trivializa.

Si al presentar sus objetos la intención de Duchamp era que el público los acogiese con la misma indiferencia con la que él los había elegido, debería concluirse que, a este respecto, habría fracasado. Sin embargo, paradójicamente, de no haber sido un intento fallido, no se habría operado la transformación a la que su obra dio lugar respecto de la interpretación del mundo a través del arte. El azar como estrategia de neutralidad electiva se encontró asimismo neutralizado por la intervención de los elementos de

creatividad (metafóricos) que Duchamp utilizó en el proceso, y los ready-made se convirtieron en el malogrado ejercicio de indiferencia que promovió la sensibilización del público a los valores del desorden y de la transgresión, y el consentimiento de lo inhabitual.

Los tres zurcidos-patrón vinieron a ser así el modelo de medida que el artista propuso que fuesen. Un modelo es una interpretación descriptiva que se justifica por su funcionalidad. ¿Cuál era, pues, la función de los tres zurcidos-patrón? ¿Cuál era la función del azar en conserva?

Su función era denunciar la escasa consistencia de los valores establecidos y manifestar, con ironía, que la única medida con valor universal para la vida es la que da cuenta de los límites del sistema que le otorgan coherencia y sentido. Su función es la de operar una depuración de los presupuestos sobre los cuales todo sistema y toda mitología se construyen. El reencuentro con las raíces de todo aquello que de nuestro fondo común puede ser interpretado sólo puede tener lugar a partir de una depuración. Sólo así podrá volver a reelaborarse de otro modo. Por eso es útil, metodológicamente hablando, el aprendizaje de la indiferencia y el descubrimiento de las claves históricas del gusto: emociones elaboradas a partir de la repetición y los condicionamientos sociales. Por eso son útiles, también, la intervención del azar y la metáfora. Y es útil, cómo no, el prefijo des-: la utilización de las cosas a des-tiempo, la des-contextualización y la des-composición que es un des-hacer, un irónico des-obrar. La obra de Duchamp es, en realidad, una des-obra, y por eso mismo nos conduce al límite, al del entendimiento en primer lugar, al de las elaboraciones del mito, después. Porque el sentido no está dado y hay que construirlo, y ésta es la tarea del/a artist*ə*, construir sentido, pero ya no desde lo establecido, sino desde la propia vida, con las modificaciones que, al azar de las circunstancias, se imprimen en ella en cada instante. En palabras de Duchamp: «Cada segundo, cada respiración es una obra que no está escrita en ninguna parte, que no es visual ni cerebral, y sin embargo, existe».[8]

II

MUROS DE PALABRAS

Sobre el dolor

Que nadie padece en carne ajena

Me pidieron que hablara, en un Foro de Salud Pública, acerca del dolor. Debía, pues, dirigirme al sector sanitario. Hay financiación para proyectos, me dijeron, pero faltan proyectos porque faltan ideas. Me extrañó, pues siempre he considerado que pensar no es función privativa de nadie y que quien se dedica a ello exclusivamente lo hace como una especie de perversión o extralimitación de una capacidad –la racional– que ha de servir ante todo para fines prácticos. Me pregunté qué podría aportar desde aquella atalaya que se les atribuye a los pensadores y repasé la historia de la filosofía... ¡Nada! Los filósofos no se han ocupado, o muy escasamente y de soslayo, de este tema.

En cuanto a hablar como paciente, es decir, como persona que ha estado directamente implicada no en la cuestión sino en el hecho del dolor, mi experiencia, al no ser más que un relato particular, no podía resultar, pensaba yo, de gran ayuda: un paciente es un caso y un caso nunca es una muestra significativa para experimento alguno ni, por tanto, para teorías, conclusiones o proyectos de investigación.

No obstante, las preguntas empezaban a surgir y a revolotear en mi cabeza de una manera demasiado insistente como para resistirme a formularlas debidamente: ¿por qué los filósofos no han hablado del dolor y sí del sufrimiento? ¿A qué se debe que los científicos se detengan tan poco a escuchar el relato de quienes padecen en su cuerpo? ¿Es el dolor, el dolor físico, algo irreducible a cualquier teoría o generalización? El dolor es inalienable: nadie padece en carne ajena; ¿es el padecimiento en soledad un sufrimiento añadido? Con el dolor, por lo general, el sujeto se identifica y, cuando la agudeza es extrema, desaloja cualquier otro contenido de la conciencia, pero ¿cuánto sufrimiento le añadimos al dolor? ¿Es posible neutralizar (volver neutra) la sensación? ¿Puede uno distanciarse del dolor?, ¿a qué precio? ¿Hay alguna utilidad en el dolor? ¿Puede tener algún sentido para alguien en una época, como la nuestra, en la que ha perdido su función como rito de paso?

Decidí aceptar la propuesta y, ya que iba a dirigirme a especialistas de la profesión, empecé por la segunda: ¿a qué se debe que los científicos se detengan tan poco a escuchar el relato privado de sus pacientes siendo así que la ciencia trabaja experimentalmente a partir de la observación de datos particulares?

La respuesta es obvia: el experimento ha de realizarse en condiciones especiales aislando los factores que pueden generalizarse; los que no, caen fuera de los límites del marco experimental. Por muy experto que pudiese ser el paciente en convertir su dolencia en objeto de observación, la objetividad propiamente dicha le compete al experimentador. Pero ¿y la filosofía? ¿Por qué los filósofos occidentales no hablaron del dolor?

Recordé entonces que el cometido de la filosofía había sido el de hallar patrones válidos para responder universalmente a las incógnitas y que la ciencia, que fue una filial tardía y, en cierto modo, radicalizada de la misma, sigue utilizando el método hipotético-deductivo que Aristóteles sistematizara allá por el siglo IV a.e.c. El problema radicaba, sin duda ahí, en el hecho de que la filosofía compartía con la ciencia, de la que había sido predecesora, la pretensión de construir sistemas universalmente válidos, teorías aplicables a cada caso particular y que, por tanto, también ella debía elegir, para sus investigaciones, objetos que pudieran sintetizarse trascendiendo el orden de lo particular. Esto, con el sufrimiento puede hacerse; con el dolor, parece que no. Por ello, desde la antigüedad, se ha hablado del sufrimiento. La apatheia (no afectación) del estoicismo, la ataraxia (no perturbación) del epicureismo, la «indiferencia» del budismo o el acuerdo con el curso (dao) del daoísmo, el justo medio de Confucio y el de Aristóteles, todas han sido fórmulas elaboradas para disponer el ánimo a soportar los desequilibrios a los que inevitablemente estamos expuestos. En todos los casos, se trató de un aprendizaje de las propias virtudes (virtus: potencia, fuerza), es decir, un control de la mente que procurase paliar el sufrimiento en general y más concretamente aquel que proviniese de la insatisfacción producida por las propias pasiones. Del dolor, en cambio, del dolor físico que es una de las formas del padecer, no se habló porque, si bien del sufrimiento puede hablarse en términos generales, del dolor físico, en cambio, no. Y, siendo así, no puede hacerse cultura de lo que de

ello se diga: el dolor no es político. A partir del dolor nada se cultiva. En el dolor sólo germina el grito, y el grito es estéril. El enfermo es un exiliado, un marginado. La enfermedad no es política; la filosofía, en cambio, sí.

El dolor es, en efecto, inalienable. Pertenece a esa zona oscura, aún hoy en día difícilmente cuantificable y, por tanto, reacia a la experimentación, que denominamos «subjetividad», un término que, como el «azar», designa la magnitud de nuestra ignorancia, la medida de la irreductibilidad (provisional o absoluta) de ciertos fenómenos a ser controlados por no poderse extraer del contexto absolutamente individual al que pertenecen.

Nada más cierto que aquello de que nadie experimenta en carne ajena. Y «carne ajena» es igualmente la propia una vez que ha sanado. De ahí que quien escribe acerca del dolor, cuando éste es extremo, no suele ser quien padece. Quien es presa del dolor, en efecto, es incapaz de establecer la necesaria distancia entre el yo que escribe y el yo que padece. Generalmente, cuando el dolor se apodera de nosotrəs, el yo todo entero se convierte en dolor. Cuando «me» duele yo soy mi dolor. Y ese yo que escribe, con posterioridad, recurriendo a la memoria, falseará inevitablemente la vivencia pues, curiosamente –y agraciadamente–, el dolor, la sensación del dolor (no así sus circunstancias), es probablemente aquello que con más prontitud se olvida una vez que ha desaparecido. Si me apuran diré incluso que no puede en absoluto recordarse. Si no me creen, hagan la prueba: intenten acordarse de un dolor; no lo que supuso, no lo mal que lo pasaron, no: traten de obtener en su carne la memoria de la sensación dolorosa, traten de revivir la sensación... No podemos. No es posible. Sería preciso volver a lesionar las células. Lo único que podemos recuperar es la angustia que pudo acompañarlo o el temor de su reaparición.

¿Y ləs otrəs, ləs acompañantes? Si nuestra propia memoria borra las huellas de los dolores más terribles (¡bendito olvido!), ¿cómo podríamos pretender que otrə, mediante lo que llamamos «empatía», pudiese hacer otra cosa que asistir «dolorosamente» al espectáculo en el que se siente implicadə? Su dolor o, mejor dicho, su sufrimiento es de otro tipo: pena de ver sufrir a un ser amado, temor o angustia ante la idea de perderle, miedo, incluso, ese miedo

soterrado pero no menos acuciante que resulta de reconocer, a través del otro, la propia fragilidad y la aplazada pero inevitable caducidad... L∂s otr∂s, el/a otr∂ no pueden compartir con un∂ la experiencia del dolor; quien padece padece a solas, incluso si está rodead∂ de personas que le aman, pues a nadie, aunque quisiera, puede dolerle el dolor de otr∂, ni siquiera en el caso de que haya pasado por experiencias similares.

Lo dicho hasta aquí puede resumirse, según creo, en los siguientes puntos: el primero, que con el dolor, por lo general, quien lo padece se identifica, y que, cuando su agudeza es extrema, desaloja cualquier otro contenido de la conciencia. La posibilidad (terapéutica) de la distracción metódica de la mente es, en este punto, una cuestión importante a tener en cuenta.

La segunda, que el dolor es inalienable: nadie puede dolerse por mí. Quien padece, consecuentemente, padece en soledad (un factor psicológico que, por supuesto, puede añadir sufrimiento al dolor).

Utilidad/inutilidad del dolor.

Un compromiso teórico con resultados prácticos

Una de las controversias en las que se involucraron los especialistas hace unas décadas es la que atañe a la utilidad o la inutilidad del dolor. Es para mí un tanto comprometido introducirme en este terreno. En principio porque no me cabe duda de que los profesionales del dolor hayan considerado todo lo que yo pudiera decir sobre el tema, y más. No obstante, tal vez pudiesen ser útiles las siguientes consideraciones.

Desde un punto de vista filosófico, no hay razón suficiente para postular ni la utilidad ni la inutilidad del dolor. Ambas posturas tienen argumentos para poder sostenerse. El problema no es tanto por qué postura decantarse (porque entiendo que no son incompatibles, y explicaré por qué y en qué términos), como cuándo y hasta qué punto podrá, a fines prácticos, el profesional (al que compete investigar y proporcionar, aunque nunca imponer, los medios para evitar el dolor) optar teóricamente por una u otra.

Dos cuestiones son, a mi juicio, claves para dilucidar el problema: el sentido del dolor y la capacidad para soportarlo. (Y tengo claro que ésta no es una cuestión metafísica, dadas sus importantes repercusiones prácticas como la de decidir en qué grado, cuándo y por qué es conveniente atenuar o eliminar el dolor, por qué medios, y a quién le compete decidirlo.)

¿Tiene sentido el dolor?

«El hombre no se destruye por sufrir –escribió Viktor Frankl–, el hombre se destruye por sufrir sin ningún sentido.» Todo constructo ideológico (mitologías, religiones, sistemas filosóficos) tiene como función primordial otorgarle sentido a la existencia, y con el sentido de la existencia viene dado, generalmente, el sentido del sufrimiento. No hay mito, no hay religión que no lleve integrada una explicación, cuando no unas pautas de utilización del sufrimiento para los fines u objetivos del sistema en cuestión. Cuando el sujeto que padece asume los principios de una determinada religión y los practica, eliminar su dolor equivale en algunos casos a negarle la posibilidad de lograr ciertos fines que tienen que ver con la idea del sacrificio personal. Hay conceptos de los que hoy hemos perdido en gran medida el significado, pero que siguen vigentes, no obstante, para ciertas personas. El concepto de «sacrificio», por ejemplo, que como «acto sacro» supone la posibilidad de transmutar el dolor, de convertir la energía que su aceptación genera en una fuerza que pueda utilizarse para otros fines. La ofrenda del propio dolor para este tipo de trasvase y la consiguiente aceptación voluntaria de los males es algo que no se entiende bien hoy en día, pero no por ello ha de descartarse la posibilidad de que pueda haber enfermos que por tal motivo consideren útil su dolor y así lo asuman.

A finales del siglo XVIII, con el enaltecimiento de la racionalidad y la progresiva desvinculación de los poderes religiosos fue necesario descubrir un modo de encajar los golpes con valentía que no fuese la esperanza de lograr una recompensa fuera de este mundo (la vida eterna, el paraíso, la liberación, etc.). Se recuperó entonces, de alguna manera, el viejo estoicismo y se entendió que el sentido de la existencia no venía dado del exterior sino del uso que el individuo hacía de su libertad «moral». Dicho de otro modo, no se trataba ni de aceptar el dolor para otros fines ni de escapar de él, sino de resistirlo heroicamente. La meta del ser humano, a finales

de la Ilustración y durante el Romanticismo consistía en esa capacidad de resistir, por medio de la razón, a aquello a lo cual era físicamente imposible resistir. Se trataba de autoafirmarse como individuo racional aun en las batallas perdidas de antemano. Así, durante el XIX se diseñó el carácter de un héroe muy distinto del griego: ya no se trataba de un semi-dios sino de un humano cuyo único poder era el de su fuerza moral, la capacidad de sobreponerse a sus propios miedos. Reducido a conciencia, el yo esencial se desvinculaba de su carne; el propio cuerpo se convertía en objeto para aquélla.

Jünger habló de este cuerpo-objeto como de un proyectil, algo que pudiese ser lanzado al combate. Contraponía el mundo heroico, en el que existe una distancia (teórica, ideal) del sujeto para con su objeto, en este caso, doliente, al mundo de la sentimentalidad, en el que el cuerpo no es ya ningún objeto sino el centro mismo de la vida. Y en éste, cuando el dolor golpea no lo hace contra una avanzadilla sino contra el núcleo esencial, contra el propio yo.

Este tipo de mundo me parece ser el nuestro, actual. Hoy, el dolor ha perdido su función de rito de paso, y la pregunta por el sentido no se solventa mediante la idea de dignidad o de resistencia moral. Está claro que uno no puede creer en lo que no cree, y los consuelos ideológicos resultan disonantes ante la constatación del absurdo de una existencia que, además de incondicionalmente efímera, nos resulta, las más de las veces, traumática.

En la época de la «sentimentalidad», en la que sin duda estamos, al menos en Occidente, el distanciamiento se ha hecho difícil. No hay grandes ideas a las que consagrarse y el dolor se entiende como profanación del templo orgánico que somos (templo o plaza débil: ideología y poder siguen requiriendo metáforas bélicas). En él, el dolor irrumpe, invade el cuerpo y lo ocupa como una tropa lo hiciera en un campo enemigo. Bajo su imperio, no hay tiempo ni lugar para filosofías, ni para sentimientos distintos de los que el invasor provoca: el miedo, la ira, la rebeldía. La única razón que queda funcionando es aquella que diseña estrategias, mientras puede.

La capacidad de soportar

Una de esas estrategias es la que tiene que ver con el distanciamiento. La distancia necesaria la establece la mente cuando decide convertirse en observadora y convierte en objeto de observación al yo-cuerpo que padece. Ése fue el método que enseñó Siddharta Gautama, el buddha: el despierto, después de constatar que la existencia toda ella es dolor: ejercitarse en apartar la conciencia del lugar en que se sufre.

El control implica distancia. Sólo que en este momento de nuestra historia ya no puede tratarse de la distancia heroica, que requería valores o principios, sino de una distancia estratégica, el aprendizaje de los puestos de situación, la sabiduría topológica: si yo no estoy ahí donde hay dolor, ¿acaso puede haber dolor?

Añadir sufrimiento al dolor.

Palabras que activan sensaciones

He visto en India, concretamente en Benarés, cómo ciertas personas pueden soportar condiciones extremas sin alterarse (no le añaden «frío» al frío, por ejemplo) o heridas y enfermedades sin quejarse (no le añaden «me duele» al dolor). En aquellos días recordé a menudo que, de niña, soportaba el frío o el calor sin «soportarlo», y cómo aprendí, paulatinamente, que el frío era frío y el calor, calor, y que dolía aquello que dolía. En los internados, recuerdo que era natural, para mí, tener las manos anquilosadas por el frío hasta el punto de no poder sostener un bolígrafo; recuerdo que no me «dolían» los arañazos cuando atravesaba jugando los matorrales de espinos y que hasta me gustaba –y, créanme, no soy dada al masoquismo– ver cómo la sangre aparecía dibujando extrañas geometrías en mi piel. Nadie había allí que hiciese que se combinaran en mi mente el temor con el golpe cuando me caía. Darse un cabezazo puede ser, para el niño, un juego interesante en el que medir la resistencia del mundo y la del propio cuerpo ligeramente aturdido, y saborear la sensación extraña de sentirse con más intensidad o, simplemente, de sentirse, pues, para el niño, que no se sabe a sí mismo como alguien, hasta que no hay choque no hay diferencia entre el mundo y él. La experiencia de lo que los adultos llamarían dolor (en su grado más leve, por supuesto) puede ser para el niño no condicionado una primera toma de conciencia, y grata, de su ser-cuerpo, del sitio que ocupa en el mundo.

Cuando no hay palabras, la sensación no interpretada puede incluso, en ciertos casos, fortalecer. Cuando las hay, las sensaciones adquieren lastre y puede ocurrir que las palabras que las nombran lleguen a cobrar más importancia que éstas. «Ponte el jersey, que te vas a enfriar...», «Pobrecito, ¿te has hecho daño?...» y el niño, que no lloró al caerse, se pone entonces a llorar. Se aprende, a menudo, con palabras que desplazan sentimientos, por ejemplo, cuando el

«¿te duele mucho?» significa en realidad «me he asustado mucho». El adulto asustado le añade miedo a la sensación, un miedo que al niño no le pertenecía al caerse.

Pienso en ello y recuerdo las enseñanzas del Buddha o, mejor dicho, sus dos enseñanzas. La primera, la constatación de una evidencia: hay enfermedad, hay vejez, hay muerte; la existencia es dolor. La segunda, que gran parte del sufrimiento es ilusorio. En realidad, el budismo entiende que todo sufrimiento es ilusorio porque la individualidad misma lo es. Al no haber ningún «yo», no hay tampoco sujeto del dolor.

Pero lo que me interesa destacar aquí no es la cuestión de la insustancialidad del yo sino aquello que puede ser de utilidad para tod∂s. La primera pregunta es: ¿cuánto de dolor añadido hay en el dolor? La segunda: ¿cómo distinguir una cosa de otra, cómo desaprender? ¿Puede hacerse?

Trataré de traducir, en la medida de lo posible, lo que acabo de decir, a un lenguaje más técnico. Una definición al uso en ciertos manuales es la siguiente:[1] «El dolor es el resultado final de la capacidad del individuo para percibir dolorosamente una alteración y de su capacidad para soportarla». En dicho resultado interviene, pues, un componente objetivo-cognitivo, propiamente sensitivo, por el que se detecta y se permite la localización de los estímulos lesivos, conocido por el nombre de algognosia (el nombre no añade nada, puesto que significa literalmente «conocimiento del dolor»),[2] y un componente afectivo-emocional: algotimia (idem) que tiene también un sustrato morfofuncional específico en el sistema nervioso central y que conduce a una serie de modificaciones motoras orientadas a rechazar la sensación. En la denominada algotimia confluyen factores como deseos, temores y angustias.

Bien, pues, de querer explicar en estos términos lo que he expuesto antes, diría que una vez percibida y localizada la alteración, puede uno decidir desvincular en mayor o menor medida los componentes cognitivos (algognosia) de la carga afectivo-emocional o, en todo caso, no añadir más lastre a la ya de por sí relativa neutralidad de la sensación. Uno puede aprender a distanciarse. Todo pacto implica un distanciamiento y, con el dolor, a veces, puede pactarse; con la angustia, no. Dicho de otra manera, hasta cierto punto y

según la intensidad de la misma, puede uno aprender a convivir con la sensación dolorosa, siempre y cuando le sea posible distanciarse mínimamente de ella. De los factores afectivo-emocionales (algotimia), en cambio, resulta más difícil distanciarse porque, sencillamente, el «yo» consiste básicamente en ese conjunto de factores. Cuando decimos «me duele», el «me» es, digamos, algotímico, mientras que el «duele» sería algognósico. Y no podemos prescindir del «mí» si no es escindiéndolo, creando un observador psicológicamente neutro, un estratega capaz de jugar al ajedrez consigo mismo.[3]

Ahora bien, dicha escisión voluntaria –cuando puede producirse– y la observación que conlleva tienen su contrapartida. Personalmente, he de decir que, cuando tuve que enfrentarme al brutal envite del dolor, comprendí que mis muchos años de yoga, en vez de capacitarme para aliviarme, habiendo fomentado la autoconciencia mediante la observación de los procesos mentales pero también corporales, es decir, habiendo aumentado lo que se denomina, en términos generales, mi «sensibilidad», me habían hecho más receptiva y también más vulnerable. Entendí entonces que el llamado umbral del dolor es directamente proporcional al nivel de conciencia sensitiva. Y es extraordinariamente duro, para quien entiende que su conciencia es lo único que tiene para saberse viv∂, verse obligad∂ a renunciar a ella parcial o totalmente cuando el dolor se vuelve insoportable, pues perder la conciencia equivalía para mí a consentir a la propia desaparición, y esto es lo que yo hacía cada vez que pedía a gritos una dosis de opiáceo.[4]

Porque –y también es éste el momento de admitirlo–, por muchos conocimientos, tanto teóricos como prácticos, de los métodos de observación que yo tuviese en mi haber, a la hora de enfrentarme a la traumática desintegración de mi propio organismo (debida primero a los resultados de una intervención quirúrgica importante y, después, a los efectos devastadores de las terapias (quimio y radio) a las cuales fui también, digamos, especialmente «sensible»), sólo pude gritar. El grito fue, durante más de dos años, sin interrupción, la única respuesta al dolor que fui capaz de dar. Y no lo digo con vergüenza, pues, más tarde, comprendí que el grito había sido la expresión de mi propia rebeldía y que esa rebeldía era mi fuerza, la única que me quedaba, la que no había sido anulada

por los fármacos; esa fuerza era mi voluntad de vivir. Ahora sé que el grito era una afirmación, que ese «¡Nooo!» prolongado y terrible era un «sí» a la vida. Yo me estaba defendiendo en el grito. El grito era mi rebeldía. Paradójicamente, la rebeldía contra el sinsentido de aquel dolor era el único sentido que le quedaba a esa mi existencia menoscabada.

Así pues, cuando el dolor se vuelve insoportable, las estrategias resultan inútiles. No hay distancia posible entre el yo que padece y su padecer. Cuando vence el dolor, sólo hay grito, y si éste se prolonga, la conciencia, esa conciencia que yo hubiese querido salvaguardar a toda costa y en todo momento, también termina siendo vencida, anulada. Cualquier profesional sabe hasta qué punto el cansancio producido por un prolongado estado doloroso es contraproducente. Aumenta progresivamente la debilidad y, con ella, disminuye la posibilidad de curación. Si bien el distanciamiento puede ser una estrategia eficaz, cuando la intensidad del dolor o la debilidad del paciente (¡qué terrible palabra la de «paciente» para quien, bajo el dolor, generalmente, tiene cualquier cosa menos paciencia!) no lo permiten, la única manera de que éste conserve alguna fuerza para combatir su dolencia –y alguna dignidad– es la analgesia.

Aquí, por supuesto entra en juego la determinación del denominado «umbral del dolor»... Nunca ha dejado de sorprenderme –y pido excusas a los profesionales si no estoy familiarizada con los últimos programas que sin duda se estarán desarrollando al respecto–, lo infantiles que resultan las escalas de medición de la intensidad del dolor, que en poco se diferencian del antiquísimo método que los oculistas utilizaban para medir el grado de miopía: ¿ve usted las letras de la última línea? ¿Con qué cristal las ve más nítidas, con éste o con aquél?... Me refiero, concretamente, al cuestionario sobre el dolor de McGill, que establece una escala del 1 al 10 con la que se intenta establecer una correlación entre la representación gráfica o verbal de dicha intensidad por parte del paciente y la limitación que supone para el desarrollo de una actividad normal.

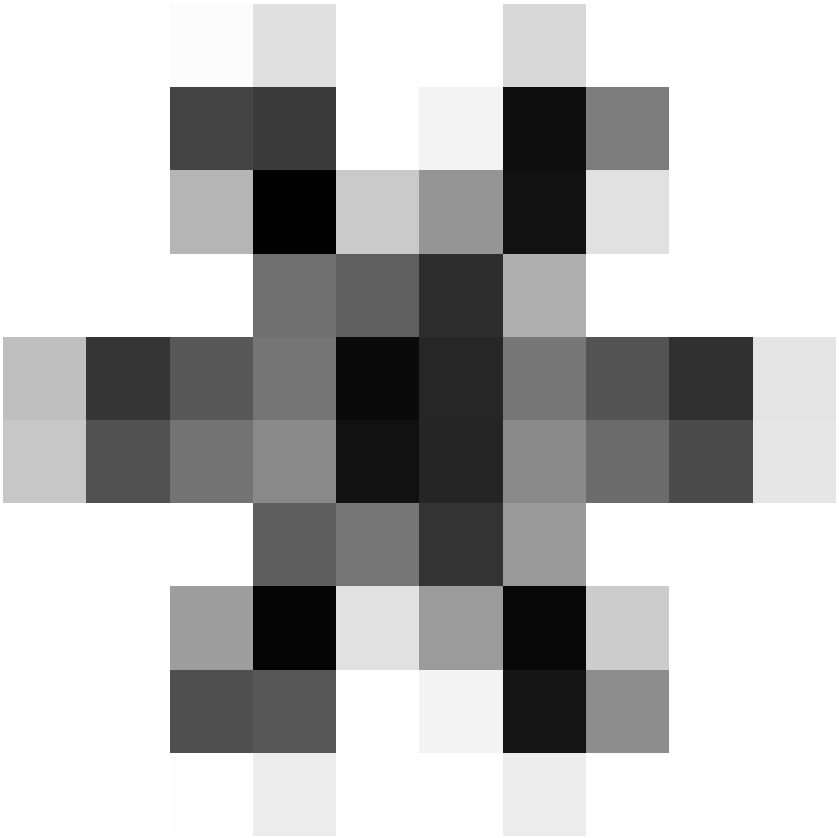
Entiendo que, en razón de la esencial subjetividad del dolor, la única medición posible es la afirmación del mismo por parte de quien lo siente. Es posible comprobar la exactitud de un juicio, pero

no es posible comprobar la dimensión de un sentimiento. Es un hecho el que, si digo que me duele (a no ser que esté mintiendo), me duele, aun en el caso de que no existiese factor objetivo alguno para que me doliese. Y, por ello, también entiendo que no es lícito, por parte de los profesionales, restringir o negarse a administrar la analgesia a quien padece, salvo que éste se niegue expresamente a recibirla. Ninguna ley gubernamental, llegado el caso, podría obligarnos a sufrir, pues la política debiera ser, ante todo, la expresión del respeto de todəs por cada unə. Y el respeto se nos debe por el simple hecho de existir. Hay en ello ya, de por sí, suficiente dosis de sufrimiento como para permitir añadirle más cuando ello puede evitarse. Repito: a no ser que quien sufre decida lo contrario.

La admiración y la náusea

Acerca del origen de la poesía y la filosofía

En el inicio de Filosofía y poesía, María Zambrano planteaba la existencia de un conflicto entre estas dos formas de la palabra que eran, según ella, no sólo dos formas de expresión sino también dos formas de saber que por sí solos resultan insuficientes. Según ella, la escisión entre ambas habría tenido lugar en Grecia, con la condena de la poesía por parte de Platón y el consiguiente triunfo del pensamiento filosófico: «Desde que el pensamiento filosófico consumó su toma de poder, la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada, diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes, perennemente en rebeldía», escribió.[1] Con cierta nostalgia de un saber anterior y cierta perplejidad ante los resultados de aquel triunfo, se preguntó, entonces, por el origen de estos saberes. Descartó la idea que había sostenido Aristóteles en su Metafísica de que el pensamiento filosófico nace de la admiración. Si así fuese, pensaba, no se explicaría ni que se hubiese sistematizado tan pronto, ni que la abstracción fuese una de sus mayores virtudes, pues la admiración no necesita ni del sistema ni de la abstracción. La mirada admirativa tiende a quedar prendida en aquello que admira y es infinita y ávida, pero no de respuesta, sino de presencia. Así que, si admiración hubiese, no debía de estar sola, sino acompañada de algo más. La admiración debía estar preñada de violencia: «Admiración y violencia juntas, como fuerzas contrarias que no se destruyen, nos hacen ver ese primer momento del pensar filosófico, en el que encontramos ya una dualidad, y en ella tal vez el conflicto originario de la filosofía: el ser primeramente pasmo extático ante las cosas –reales, vivientes, plenas– y el hacerse violencia en seguida para librarse de su presencia y de lo que ellas indican».[2]



Lo que las cosas indican. Lo que su presencia indica. ¿Qué es aquello que tanto teme el filósofo? O, tal vez haya que preguntar ¿qué es aquello ante lo cual, de espectador∂s asombrad∂s, nos convertimos en dictador∂s? ¿Cuándo fue que la theoría se introdujo en el campo de la palabra para significar no ya la contemplación sino la reflexión sistemática y el espectador, el theorós, dejó de contemplar el espectáculo para intervenir en él?

Es con Platón, cómo no, que la palabra theoría empezó a utilizarse en el sentido de contemplación intelectual. El objeto de reflexión vendría a ser, a partir de entonces, un theorema: algo que puede ser contemplado. Pero ¿qué es lo que puede ser contemplado? Las cosas. No las cosas vivas, no: las cosas vivientes, las cosas viviendo. Un gerundio es algo más terrorífico que un verbo conjugado en

cualquiera de los tiempos que requieren un pronombre. No es lo mismo decir que algo «vive» que decir que algo «está viviendo». Al individuo teórico los gerundios le intranquilizan. Todo su afán es detener las cosas, apresarlas, pero en cuanto lo logra... Lo ilustra muy bien aquel poema en el que Goethe contempla extasiado una libélula que revolotea en la luz, ora azul, ora verde, roja ahora, azul de nuevo... Si pudiese apresarla, piensa, si pudiera detenerla para ver de cerca sus colores... Pero cuando por fin la tiene ahí, posada en la hierba… «No es más que un triste azul oscuro.»[3]

Apresar las cosas, capturarlas en el concepto. El verbo griego katalambánô [καταλαμβάνω], que el verbo latino concipere traduce, significaba tanto «apresar» como «tener dentro de sí», «concebir» (refiriéndose a una mujer encinta), una palabra que ya en tiempos de Aristóteles se empleaba en sentido figurado: apresar algo con la inteligencia era tenerlo dentro de sí. La historia de la filosofía occidental es la de un tipo de conocimiento –aquel que se transformaría en lo que hoy conocemos por ciencia– mediante el que se pretendía controlar el mundo distribuyendo las cosas en cajones y estantes según sus diferencias y similitudes. Los conceptos son esos cajones y estantes; el mueble, la inteligencia racional. De lo que se trataba era de reducir la complejidad. El concepto es reductor, como lo es el orden. Reduciendo al orden se simplifica lo complejo, aunque al hacerlo lo más importante se nos pierda. Y es que las abstracciones son cáscaras vacías. Un perro no es ningún perro si no es de algún color, con algún tipo de pelaje, si no corre o no duerme en algún lugar, etc. Sin sus «accidentes» no hay perro. Pues lo que existe no son los conceptos, lo que existe son las cosas. Y las cosas no «son» sino que están-siendo, en gerundio: con su temporalidad, su espacio, su modo de transcurrir, de modificarse, de seguir siendo de uno u otro modo. Lo existente no es, está-siendo. No es algo vivo, sino viviente.

Pues bien, lo viviente de las cosas que tanto asombra al poeta es precisamente lo que le repugna al filósofo. Le repugna y le aterra. Le pondrá mayúscula a la imprecisión, a la inestabilidad, a la variabilidad o la impermanencia si se las encuentra designando la naturaleza del universo; de esta manera, las neutralizará. Convertida en principio universal, la Impermanencia se vuelve, como por arte de magia, lo más permanente. ¿Cómo extrañarnos de

que la filosofía se haya emparentado con la teología? El filósofo inventa las mayores abstracciones, el teólogo les otorga existencia.

Recordemos la náusea de Sartre. Aquello ante lo que Zambrano entendía que el poeta experimentaría asombro, pasmo extático, a Sartre le producía pavor. Recordemos aquel fragmento de La náusea:

Eran las seis de la tarde. Antoine Roquentin estaba en un parque contemplando la raíz de un castaño cuando, de repente, se dio cuenta de que aquella raíz «existía», que más allá de sus características empíricas, existía. Y esa existencia hacía que cobrase una dimensión espantosa. El texto habla de «éxtasis horrible», de «fascinación», de «goce atroz» e, incluso, de aniquilación personal, pues lo que contemplaba el personaje (quién podría dudar de que encarna a su autor) era el desbordamiento de las cosas, el aniquilamiento de los límites en los que están normalmente contenidas y la nada en la que, perdidos los límites, ese desbordamiento nos precipita. «Hubiese deseado que [las cosas] existieran con menos fuerza, de una manera más seca, más abstracta, con más moderación», escribe. Pero no, no había vuelta atrás.

Eran las seis de la tarde: un tiempo concreto, en un lugar muy concreto, una raíz concreta. Una raíz que, de repente, no es algo conocido sino algo que desborda los límites de «la raíz», algo que existe. Entonces adviene el vértigo. Aquella raíz estaba siendo-raíz. Su presencia no era la del concepto. La raíz estaba siendo raíz mucho más allá, con mucha más plenitud en su singularidad de lo que pudiese haberlo sido en el concepto o en la palabra que la nombra porque en la singularidad de su estar-siendo cualquier cosa es infinita. Esa infinitud, la mente no puede abarcarla, pero puede ocurrir que la conciencia se asome a ella y entonces es cuando adviene el vértigo y la náusea. La náusea como respuesta somática al vértigo de la razón. Náusea ante el desbordamiento de lo viviente cuando pierden las cosas los límites de los nombres que las distinguen. Vértigo ante esa existencia que en todas las cosas, siempre, es la misma y que por ello, para el filósofo, remite a la nada. Vértigo, pues, ante la nada. La nada de ser, de ser algo, pues bien es cierto que el ser –el algo que está-siendo– ha de decirse

siempre de alguna manera.

Cuando las cosas se desbordan de sus límites, esa nada invade también al que las contempla. El mismo desbordamiento, entonces, y el mismo malestar advienen ante uno mismo como existente. Y también el vértigo. La existencia, mi existencia: yo desbordándome de mí. El mí invadido, ocupado por eso que late en todo, que me deja sin control, sin límites propios. Yo ante mi nada, perdiéndome... La náusea sartriana es un movimiento de rechazo ante la propia pérdida, un movimiento de supervivencia. El horror ante la plenitud desbordante de la vida es un intento desesperado de afianzarse el yo que se siente a punto de perder pie.

Permítanme ver, en esa náusea sartriana, el terror del filósofo cuando se asoma al abismo de lo singular, aquel estar-siendo de las cosas en el que el poeta adivina una intensidad inabarcable, imposible de nombrar. Esa vibración que, por resonancia, remite a la pulsión del universo.

Y volvamos, ahora, a la violencia de la palabra filosófica. La violencia puede entenderse como consecuencia del horror que producen las cosas en su pura presencia, en su estar ahí. Las cosas son demasiado intensas. Es preciso disminuirlas, convertirlas en objetos (un objeto, por definición, lo es siempre para un sujeto). Confinar a las cosas en los límites de su ser-objeto mantiene a salvo la individualidad de quienes se resisten a disolverse como ellas, con ellas, de quienes no se quieren sentir viviendo, como ellas, en gerundio.

Y es que las «cosas» no tienen límites. Los objetos sí. Y, sin límites, las cosas son terribles. Su intensidad es terrible. Y, sin concepto, un objeto es una cosa. Y las cosas son singulares. Un individuo, sin concepto, es terrible porque es infinito.

Una persona muerta está siendo infinita. «La muerte» no lo es. Podemos hablar de la muerte sin pestañear, no podemos hablar de esta persona que está muriendo, ahí, o que está muerta, esa mujer muerta o ese hombre muerto que tenemos ante los ojos, que acaba de «morir». No cabe. No es posible.

El problema es que, en singular, las cosas no pueden conocerse,

pues para conocer es preciso poder reconocer, y no es posible reconocer algo en su pura presencia porque en su presencia, ese algo es más, infinitamente más que las huellas que hayan dejado impresas en nuestra mente sus sucesivas apariciones. En la pura presencia, cualquier cosa es absolutamente irreconocible. Es infinita.

Es un lugar común decir que el mayor empeño del filósofo, a partir de Platón, era el de salvarse de las apariencias. Pero no son las apariencias lo que le inquietaba, sino la presencia intensa de lo que en ellas late. Las apariencias son controlables: las delimitamos, las definimos, y a partir de nuestras definiciones formamos conceptos. Lo que no es controlable es la dimensión infinita de las cosas. Una dimensión que compartimos con todo lo existente. «Las apariencias se destruyen unas a otras, están en perpetua contienda y quien vive en ellas, perece»,[4] escribía Zambrano. El filósofo es, después de Platón, alguien en perpetua búsqueda de permanencia, alguien que se defiende de todo lo contingente, alguien bajo cuyo rigor se oculta una enorme vulnerabilidad. Más que a nadie, al filósofo le corresponde la imagen de aquel soberano implacable que Zambrano describía en El sueño creador, situado en el centro de una ciudad sitiada, rodeado de murallas defensivas, vigilando que ninguna brecha se abra en las murallas, que nada del exterior penetre en la plaza fuerte. Nada que pudiese poner en peligro la precaria estabilidad de su ciudad interior.

La meta del filósofo es, pues, reducir las cosas a apariencias y éstas a concepto, un viaje en el que, generalmente, las cosas perecen a medida que los conceptos van cobrando entidad. En ellos terminamos viviendo. Y así entendemos, por ejemplo, que lo real es «la muerte», no la persona que muere, y recurrimos al léxico último para comprender el mundo en el que estamos.

La primera violencia

En el principio era el jaos (Hesíodo). El jaos: la boca abierta del abismo. La oscuridad inicial en la que nada se distingue porque nada hay aún. El jaos, abismo preñado de posibilidad, de virtualidad, como la oscuridad misteriosa de la Madre de los 10.000 seres, en el daoísmo. El jaos, unidad indiferenciada, aliento que habría de condensarse en el germen: logos, la palabra no pronunciada del inicio. En el principio era, antes del principio, el jaos.

Pues al inicio del tiempo, de todos los tiempos, tuvo que haber el instante, aún no instante o instante apenas, en que el verbo violentó la unidad del jaos. La primera violencia debió ser aquella modulación del verbo que instauró las diferencias. Y es que, salvo en infinitivo, en el in-finito del supuesto comienzo, el verbo, cualquier verbo, es siempre violencia.

En el principio, pues, también en el principio, fue la violencia. El estallido de la fuerza concentrada en un punto (logos en griego, bindu en sánscrito), la ruptura de la (también supuesta) unidad.

¿Puede decirse que el filósofo sea aquel que, desde el vértigo que le produce la visión del jaos, tratase de consolidar la violencia primera?

¿Puede decirse que el poeta sea aquel que procurase restituir para todə*s* la unidad del comienzo?

¿Puede decirse que el filósofo articula por miedo y que el poeta desarticula por nostalgia?... Sería demasiado fácil.

La cepa y el cetro

Volvamos nuevamente a la violencia, a esa violencia con la que Platón desterró a los poetas. Al momento en que irrumpe, en Grecia, el pensamiento discursivo y se erige el filósofo en consejero del gobierno. El momento en que Platón le usurpa el puesto a Homero. Es ésta una parte de la historia que Zambrano no tiene en cuenta; ya sea porque no le conviene a su discurso, ya sea por otras razones, el caso es que la obvia.

Si revisásemos los textos platónicos para ver qué tipo de poesía es en realidad aquella a la que Platón dicta sentencia, nos encontraríamos con que no es precisamente la del poeta inspirado (al que Zambrano toma por modelo) o poseído por el dios. A ese tipo de poesía, Platón la consideraba (Fedro) una locura (manía) divina similar a la oracular (mantiké) o la del enamorado. A la que dicta sentencia es a la poesía imitativa y, concretamente, a aquella poesía épica cuyo máximo representante era Homero. En realidad, a quien Platón quería desterrar era al propio Homero, que en nada se parecía a un oráculo.

¿Qué se entiende por poesía imitativa? ¿Qué es lo que imitaba? No se trataba de imitar las apariencias, como suele entenderse, sino los sentimientos. La poesía imitativa retrataba las pasiones o sus manifestaciones (el llanto, etc.) de modo que, según Platón, las alentaba, contribuyendo a la desestabilización del individuo y, en consecuencia, de la sociedad. Según pensaba, un pueblo sensato y calmado se gobierna mejor que un pueblo embargado por las emociones. Y de eso se trataba para Platón, de gobernar. De gobernar racionalmente. Lo que le importaba, por tanto, para ello, era el orden. Lo que le importaba era la educación de los ciudadanos. Pero quién educaba al pueblo, por aquel entonces, no era el filósofo, sino el cantor, un tipo de poeta que tampoco era ningún oráculo, sino un forjador de historias, mitos que pudiesen memorizarse fácilmente y transmitirse. Éste era el que dotaba al

pueblo de una historia (un origen común, un destino común), le procuraba una entidad, para que de este modo, unido por una memoria colectiva, pudiese subsistir. En comunidad: en común-identidad.

Podemos imaginar, pues, un comienzo muy distinto, en Grecia, al ideado por Zambrano, un comienzo en el que el poeta tuviese una función política y que esto llegase a ser un tanto molesto para quien, como Platón, tuviese la pretensión de gobernar mediante la dialéctica. Puede que en aquel momento entendiese el filósofo que no le competía ya al poeta fundar la identidad del pueblo sino al filósofo, que no era ya el mito lo que había de unificarlo sino la razón política, pues no se trataba ya de unificar un mismo pueblo (llamémoslo unidad de cepa), sino diversas razas bajo un mismo cetro (unidad de cetro). Se iniciaba con ello, pues, la era de los consejeros políticos y de los filósofos de Estado, que reemplazarían a los cantores.

Puesto que la unidad de los pueblos se conseguía mediante la educación, ésta es la que debía pasar de las manos del poeta a las del filósofo. La crítica feroz que le dirige Platón a Homero en la República da cuenta de la envergadura que tenía, para él, esta cuestión. Tradicionalmente, en efecto, el mito, la historia que narra los orígenes se tomaba como modelo para explicar las relaciones del mundo. Los hechos se explicaban por lo que había ocurrido en el inicio, no en razón de su causalidad, sino por analogía. Ello no es privativo de los griegos. «En el principio ocurrió tal y cual... por eso ahora tal y tal...» es una fórmula que emplean muchos relatos míticos. En la Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad, por ejemplo, los actos del ser primordial dan razón de los usos ordinarios: «Dijo primero: “Ese soy yo”. De aquí surgió el nombre “yo”. Por esta razón, aún hoy, cuando se le llama a uno, dice primero: “Soy yo”, y pronuncia después cualquier otro nombre que tenga»(1.4.1) […] «Tenía miedo; por eso el que está sólo tiene miedo» (1.4.2) […] «En verdad tampoco tenía placer; por eso el que está sólo no tiene placer» (1.4.3). El referente mítico está ahí siempre para dar razón de todo. Nada queda desprovisto de sentido. Hay un referente para cada situación. El procedimiento del mito –y de la poesía en general– es analógico. La educación tiene lugar por medio del relato ejemplar, una educación sentimental a la vez que moral puesto que el relato

tiene como fin provocar emociones como la admiración, la aversión, etc. Desde muy antiguo, la distinción entre el bien y el mal fue fruto del repudio o la admiración provocados por la representación de acciones ejemplares. El propio Homero dice, en la Odisea, que los cantos épicos se proponían mantener la memoria de los hechos gloriosos de los hombres y de los dioses. La épica era la base de la educación en Grecia, como lo siguió siendo en India, una educación sostenida por la analogía, por la imitación por tanto.

Si el procedimiento del mito es analógico (horizontal), el de la filosofía, en cambio, es deductivo (vertical). Y éste es el cambio que Platón pretendió instaurar, una revolución de las formas cognoscitivas, un cambio drástico que había de iniciarse en el ámbito de la educación. Para lograr su propósito, empezó por poner en tela de juicio las palabras de Homero. Más aún, lo tachó de mentiroso. El creador de mitos fue acusado de fraude. La consideración de la poesía como arte del engaño no era un invento de Platón. Ya Gorgias había exculpado a Helena de Troya por haber sido seducida por las palabras de Paris. Pero esta capacidad de seducción de las palabras no era lo que más le molestaba al filósofo, lo que le molestaba era que dicha capacidad estaba al servicio de la representación de acciones que reblandecen el ánimo. Al contemplar desgracias ajenas, pensaba Platón, la parte mejor de nosotros (hablaba de los varones, por supuesto) afloja la vigilancia de la parte llorona. Si mantiene el estado de compasión, se la aplicará también a sí mismo y no soportará sus propias penalidades. Conviene reprimir, pues, la parte del alma que quiere llorar, decía en el Libro III de la República, y ésa es, precisamente, la que los poetas colman de gozo. La poesía imitativa riega todas aquellas cosas que convendría dejar secas.[5]

Se trataba de formar individuos racionales, no influenciables por las pasiones y las fluctuaciones del ánimo. La calma era, por ello, el único estado de ánimo deseable.

Tener en cuenta las razones políticas de la violencia modifica sensiblemente, como vemos, el panorama del discurso. Entre filosofía y poesía no media tanto dos estados de ánimo (la admiración embelesada del poeta y la admiración distanciada del filósofo) como dos maneras de construir la identidad de un pueblo.

Dos maneras que se han sucedido en la historia de Occidente, aunque de ahí no convenga deducirse que deban sucederse inevitablemente. Hay culturas que no han necesitado el paso por la metafísica; sus orígenes míticos han bastado para mantener su cohesión sin impedir por ello su desarrollo. Japón es, para ello, un buen ejemplo: un pueblo que ha sabido custodiar el estado poético, una cultura que, a diferencia de las monoteístas, no ha necesitado de un referente último y único, metafísico o religioso, para sustentar su identidad y su orden social.

Probemos, pues, a entender la poesía en su origen como estrategia mnemotécnica al servicio de la identidad de un pueblo (al servicio, por tanto, de su supervivencia). La constatación de la función social de la poesía en sus inicios nos llevaría a preguntarnos por la gratuidad de la apreciación que está en el punto de partida de las reflexiones zambranianas. La admiración a la que la filósofa hace referencia habría de situarse probablemente más tarde, en épocas en las que el ocio de algunos permitiese el ejercicio de la palabra como divertimento y cultivo del gusto. Pues, ciertamente, cuando los pueblos hubieron reemplazado sus mitos por su Historia supuestamente verdadera, cuando el relato dejó paso a la metafísica como asentamiento del sentido que procura la identidad, entonces, la poética ya no fue necesaria. No obstante, el pueblo siguió cantando.

El caso es que Platón consideró que había llegado el momento en que la identidad fuese resultado de un ejercicio racional, «político» al fin y al cabo. Un ejercicio que, de dialéctico, pasaría pronto a ser metafísico (un término que en su tiempo aún no se había inventado) por la necesidad de aportar un nuevo punto de apoyo sólido a los orígenes míticos ahora desconsiderados.

La función del aparato metafísico fue la de convertir la verosimilitud del mito en verdad. No voy a entrar en consideraciones acerca de la pertinencia de otorgarle a la razón la capacidad de construir verdades, nos bifurcaríamos demasiado. Tan sólo apuntaré que el paso de la verosimilitud a la veracidad supone una transición importante: el paso de lo artístico (la construcción del mito por el poietés) a lo metafísico (la construcción de la Historia).

Al pueblo tradicional no le importaba la veracidad. Bastaba la verosimilitud para que el sentido fuese dado. La verosimilitud es un concepto estético. Atañe a la necesidad de convencer a los oyentes. Un relato ha de ser verosímil para ser convincente. Y lo es si la lógica del argumento es adecuada. La obra verosímil deja espacio para que la imaginación del oyente actúe. Y actúa en presente, por lo que la historia contada nunca es ajena a quienes la reciben. La verosimilitud es un espacio, una distancia que el oyente o el espectador franquea activamente (así ha de ser la poesía). Cuando el oyente-espectador participa, la narración cobra vida en él, va siendo suyo el relato al tiempo que va siéndolo para los demás oyentes. En compañía. Compartiendo. La Historia, en cambio, al ser verdadera (tiene que serlo, por definición), es plana. Se ofrece sin espacio. La imaginación no tiene lugar. No debe tenerlo. Lo que cuenta ha de ser creído y proviene de fuera. Como imposición. Lo que se propone como verdad no invita a la participación (nada hay que construir), exige el asentimiento.

Por otra parte, el aparato metafísico inutiliza la versificación: el razonamiento (que también puede repetirse) reemplaza la narración y la analogía sonora (el metro) es sustituida por el encadenamiento deductivo. En ese ámbito, la imaginación, en tanto que capacidad para efectuar transportes (analogías, metáforas, fusiones) y dar lugar a transformaciones, se torna evidentemente incómoda.

¿Poesía, ahora? ¿Qué poesía?

En un principio fue el hambre. Y la necesidad de unirse, de mantenerse unidos para poder subsistir. De ahí que los pueblos tuviesen que construirse una historia común, un pasado con el que fortalecer su identidad. El poeta se encargó de ello. El poeta no era un oráculo, era un forjador de mitos. Entonados, estos mitos podían memorizarse y transmitirse. De este modo, unidos sus miembros por una memoria colectiva, el grupo se fortalecía. La poesía, entonces, en sus inicios, tenía una función política.

Pero fue reemplazada por las teodiceas. Los filósofos se convirtieron en consejeros de los gobernantes y reemplazaron a los cantores y, poco a poco, la poesía fue transformándose en un juego elegante cultivado por los nobles en las tardes ociosas.

Podríamos pensar en el ars poetica como una degeneración del hacer poético. Podríamos hablar de una «estetización de la mnemotecnia». En este proceso, el poeta tomó prestados a la filosofía (que también era cosa de palacio) ciertos hábitos. Por ejemplo, el autor empezó a utilizar la primera persona del plural (nos) para hablar de sí mismo. Contagiado de metafísica, se ejercitó en lo universal, y ya no con el ejemplo, como correspondía a la poesía épica (a la que se refería Aristóteles), sino con el concepto. Ya no se hacía referencia a aquel personaje apasionado o a aquel otro cuya muerte heroica... etc., sino que se cantaba al Amor y a la Muerte. Y así hemos llegado a este momento.

Sin embargo, ahora, después de haber tomado conciencia de que la Historia no es ni tiene por qué ser la historia verdadera y que las metafísicas no pasan de ser ejercicios de lenguaje, ahora, después del desencanto y la hibridación de los géneros, puede que la poesía, algún tipo de poesía, vuelva a sernos necesaria. Pero ¿qué poesía?, y ¿para qué?

Para volver a entrañarnos. Porque la metafísica no nos ha

simplificado la vida ni nos la ha hecho más llevadera. Porque nuestra identidad de pueblo se ha desintegrado en pequeñas cápsulas (unifamiliares, individuales) y seguimos anhelando una unidad mayor. Y, sobre todo, porque ahora, para la conciencia posmoderna, la existencia misma es la que se ha vuelto extraña y es probable que echemos en falta un nuevo entrañamiento.

La poesía de la que necesita la conciencia posmoderna no parece que sea la épica de Homero, ni la ingeniosa versificación palaciega de épocas decadentes. Pero tampoco es la poesía metafísica, aquella de la que Aristóteles dijera que es más filosófica que la Historia porque mientras que ésta atiende a hechos individuales, la poesía atiende a lo universal. Y si de mística tratamos, habrá que entenderla debidamente, al margen de teodiceas y teologías. Conviene tener cuidado ante afirmaciones como ésta de Zambrano: «La poesía se sumerge bajo el tiempo, desprendiéndose de los acontecimientos, en busca de lo primario y original, de lo indiferenciado».[6] El poeta que se desprende de los acontecimientos es un metafísico, y el poeta místico, al abandonar la mudez que le caracteriza (el verbo μυειν [mýein], del que la palabra deriva, significa mantener la boca cerrada) es un metafísico que se ignora. Desentrañado y proyectado fuera de sí, canta en el lenguaje de su credo. Y si de lo que tenemos necesidad, hoy en día, es de un nuevo entrañamiento, el/a poetə que requerimos no habrá de evadirse de lo concreto. Muy al contrario, en lo singular es donde captará lo esencial: no lo universal, la idea vaciada de accidentes, sino la radical infinitud de cada cosa. La poesía que necesitamos es aquella capaz de devolvernos la conciencia de una semejanza fundamental, aquella que nos permita el reconocimiento de nuestra común condición en la singularidad de cada acontecimiento. El/a poetə al que convocamos es aquel que tenga oído para captar el ritmo, la vibración de un ente, su sonoridad, su peculiar forma de vibrar, y la capacidad de transmitirlo.

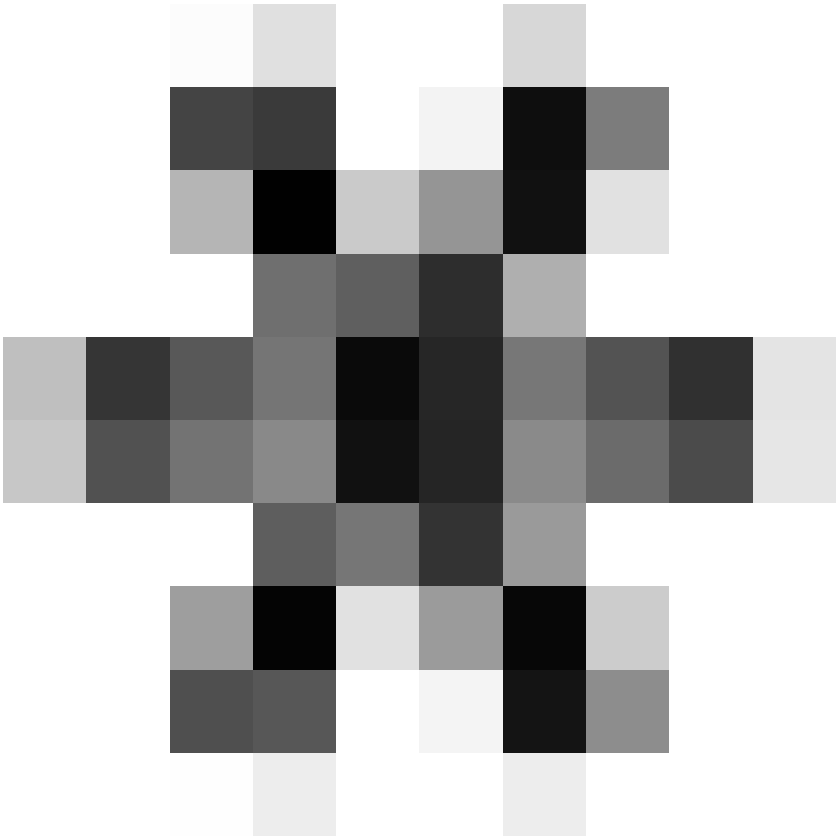
Este nuevo entrañamiento es algo en realidad muy antiguo. Es la sympatheia (συμπάθεια) de los griegos y la cumpassio de los latinos, y es también karuṇa, la capacidad, de la que hablaba Vālmīki en su Rāmāyaṇa, de experimentar por empatía la pena de otro ser. En los antiguos tratados de poética india, la empatía se relaciona con la resonancia o sugerencia de la palabra poética, una

resonancia que se propaga en los oyentes, según la imagen empleada por los autores indios, como las ondas concéntricas en torno al lugar del impacto de una piedra lanzada en la superficie de un lago en calma.

Ningún ejemplo mejor, para ilustrar esto, que la anécdota que Vālmīki transcribe al inicio de la epopeya (I, 2, 18), acerca del origen del verso sánscrito: mientras estaba paseando por la orilla de un río, vi a una pareja de garzas apareándose en la rama de un árbol. De repente el macho cayó traspasado por la flecha de un cazador y la hembra emitió un grito escalofriante. Éste repercutió de tal manera en mi corazón que experimenté la misma desolación que le había arrancado al ave aquel grito terrible. Esta compasión, este com-padecimiento, estalló entonces en mis labios en forma de poema. Y por ello, a esta palabra nacida de la pena (śoka), la llamé verso (śloka).

El grito se resolvió en palabra. Halló la manera de traducirse. Así como la cuerda de una guitarra que, sin que nadie la toque, vibra al uní-sono: en el mismo tono que la cuerda de otra guitarra al ser tañida, así la voz del ave, por resonancia, alcanzó al poeta que la expresó, en la misma tonalidad «páthica». Vocalizó la emoción. La moduló: propagó la vibración.

Como la cuerda de una guitarra que sin ser tocada vibra al unísono con otra cuyas cuerdas son tañidas, así el poeta que, alcanzado por el grito del ave, entrañado, com-padece, vibra y entona. Vocaliza. Modula: propaga la vibración.



Algunas teorías indias entienden que el universo se creó por resonancia. La gran exhalación del comienzo se prolongó en las consonantes. La energía neutra del comienzo se significó: modulándose en los signos (en las letras, en su sonoridad) se diversificó.

En el principio (arjé) era el verbo (logos). Verbum es el término latino que se empleó para traducir la palabra griega logos cuando éste se identificó con el principio creador del cristianismo. El verbo es lo que puede ser conjugado. Antes de las diferencias, el logos-verbo es pura virtualidad. Condensación del sonido, inaudible antes de su expansión.

En un principio fue el verbo, y el verbo se conjugó, y se propagó. Los siglos de los siglos fueron la propagación de aquel primer sonido. El primer sonido fue un acto: el de respirar. Un respirar sin nadie que respirase. Un acto sin sujeto. Un aliento sonoro.

Y el verbo se hizo carne: materia. Se hizo audible. Se «materializó». El mundo: sonoridad vibrante. La materia: densidad del sonido: velocidad vibratoria.

En un principio fue el verbo y el verbo poetizó: la matriz del mundo es el hueco donde impacta el primer sonido y se gesta el primer poema: la primera construcción (poíesis), la primera articulación…

Sí… Puede que esto sea muy bonito. Podríamos seguir por ahí. Es fácil. La metafísica tiene menos fichas de las que suele aparentar en un principio. Basta con saber moverlas. Pueden resultar partidas interesantes y… «bonitas». Pero no nos sirve. Ya no nos sirve porque las palabras, ahora, son multitud. Los ecos están distorsionados. Los sonidos, como las emociones, se degradan imitándose unos a otros. El kitsch reina por doquier de tal modo que ya nos es difícil saber qué, de lo que sentimos y pensamos, qué es genuino o impostado, qué hemos aprendido y repetido, qué es emoción y qué lenguaje. Tal vez sea preciso callar. No añadir más palabras a las ya expandidas.

O, tal vez, urdir otro inicio. Decir, por ejemplo:

En el principio era el Hambre. Y el Hambre creó a los seres para poder saciarse. Y el Hambre era la muerte, para los seres. Inventaron remedios, buscaron curarse, pero el Hambre dijo odiaos

y luchad unos contra otros, para poder saciarse. Y el Hambre introdujo el hambre en los seres, y los seres se mataban entre sí, por causa del hambre. Y el hambre era la muerte, para los seres.

El hambre, sin duda, se conjuga de muchas maneras. No parece que quepa, hoy en día, otra poesía que la que diga el hambre. Y el terror. La desolación y la extrañeza. Que lo diga para que nos reconozcamos en ello. En comunidad. Con las cosas. En las cosas. Cosas, también, nosotrɔ̃s. La identidad colgándonos del hombro como una chaqueta raída.

Luego, como un personaje de Beckett, atender al balbuceo, como mucho.

Sobre todo, atender al silencio, ese silencio: la callada inocencia recobrada, antes del logos, el no saber cargado de compasión por los seres que viven con su hambre.

Desde la ignorancia

La metafísica o el arte de urdir

relatos en los confines

Investigar el fenómeno de la mística, a estas alturas, no puede limitarse a ser la complaciente exposición de los duelos y los gozos entusiasmados de l∂s poet∂s devocionales, ni tampoco al análisis de la simbología de l∂s denominad∂s «místic∂s». Lo que importa es, a mi modo de ver, averiguar hasta qué punto y de qué manera la experiencia del místico[1] se asienta en presupuestos metafísicos y, si tal es el caso, mostrar hasta qué punto estos presupuestos y las conclusiones a las que éstos conducen resultan de la aplicación de los patrones lógicos (lingüísticos) a los conceptos últimos, es decir, a las últimas abstracciones. Importa, en estos momentos, a mi entender, mostrar las razones lógicas de este tipo de experiencia, investigar el logos lógico. Hablar del lenguaje, en definitiva. Mostrar cómo lo que puede decirse de este tipo de experiencia se fragua en los sistemas metafísicos que acompañan a las tradiciones religiosas, y cómo todos los sistemas metafísicos, sin excepción, se reducen a un juego lingüístico. Esto es, a mi juicio y a la vista de los dogmatismos que hacen mella en las sociedades actuales, una empresa imprescindible. Desmitificar el mito más viejo, el de la trascendencia, no tanto en lo que respecta al anhelo, cuyo origen podría discutirse, como en lo que atañe a la fabricación de los topos que la imaginación diseña para consolidarlo.

Nada más importante, cuando hablamos de teorías religiosas, que detenerse en la forma de sus discursos. Unos discursos que no nacen de la nada sino que se inscriben siempre dentro de una tradición, que revelan o encubren influencias, que se instauran en determinados momentos debido a determinadas circunstancias y que nunca están al margen de los acontecimientos políticos. Pero, sobre todo, unos discursos que, como cualquier discurso, están

supeditados a la estructura lógica del lenguaje que los sustenta.

Las reglas del juego metafísico son las de la lógica y las piezas son términos que pertenecen al léxico último, es decir, términos que, en última instancia, no pueden definirse más que por sí mismos.

A menudo nos hemos extrañado de ciertos paralelismos hallados en las concepciones de pueblos muy alejados entre sí. Nos hemos afanado entonces en hallar algún tipo de convergencia, un contacto cualquiera entre ellos, unas posibles vías de influencia. Hubiese sido bastante más fácil detenernos en el trabajo de la razón en sus confines pues, si en algo nos parecemos los seres humanos, cualquiera que sea la cultura a la que pertenezcamos, es en la estructura y en la funcionalidad de nuestros órganos. Y la mente no es una excepción.

Sería útil volver a pensar detenidamente la crítica de Kant a la metafísica, sus consideraciones en torno a la tendencia natural que tiene la razón a extralimitarse, a realizar síntesis fuera de los límites de lo abarcable. Aunque lo realmente inquietante no es esa inercia de la razón en su natural proceder, sino la capacidad de la conciencia para darse cuenta de esa extralimitación. Lo realmente misterioso, como puso de manifiesto muy acertadamente Isidoro Reguera en su trabajo sobre Jacob Böhme, lo extraño, no son las grandes palabras (Dios, Nada, Todo, Eso, etc.), sino la capacidad de la razón para darse cuenta de que se está extralimitando y de que esas palabras que emplea no son sino su propio reflejo, el reflejo de la razón en los límites del pensar. Ahí, en esos confines es precisamente donde el filósofo, presa de lo que los griegos llamaban enthusiasmós [ἐνθουσιασμός], estar poseído por el dios, cree topar con las raíces últimas del misterio y donde el místico, que es, literalmente, un enmudecido, pierde el hálito.

En los límites de lo pensable, que es donde se sitúan est∂s enmudecid∂s, tenemos que vérnosla con la conciencia que, en última instancia, confrontada a sí misma, se convierte en puro vértigo y, luego, realiza el vuelco: volver a nacer es entonces volver a moverse entre las cosas, las cosas pequeñas, con una inocencia desmemoriada. ¡Quién pudiera!

Pero antes, antes del vuelco, está la metafísica: la construcción de

las grandes síntesis. Y aquí, la cuestión es el proceder de la razón en la configuración de sus abstracciones últimas.

Acotando el campo de la cuestión

¿Qué tiene que ver la mística con la metafísica? Depende de lo que entendamos por mística. Podríamos, como lo hiciera George Santayana, definir la mística como la exageración de un interés racional por las abstracciones más elevadas. La unidad en la que aspiran a disolverse quienes emprenden ese camino es, ciertamente, la mayor de las abstracciones, lo que no está tan claro es que se trate de un interés racional. Habría que preguntarse qué clase de persona tenía en mente aquel filósofo, si la de un poeta entusiasmado como Juan de Yepes, la de una visionaria como Hildegard von Bingen o más bien la de un teólogo como Eckhart de Hochheim, pues es probable que la definición de Santayana correspondiese más al teólogo que al místico. ¿Qué imagen tenemos en mente cuando hablamos de místic∂s: la del/a poet∂ devocional, la del/a eremit∂, o la del/a filósof∂?

Una de las definiciones más generales de la mística es la que daba Ferrater Mora en su diccionario de filosofía como la «actividad espiritual que aspira a llevar a cabo la unión del alma con la divinidad por diversos medios (ascetismo, devoción, amor, contemplación)». A pesar de ser ésta una definición bastante sesgada desde el momento en que da por supuesto la comprensión universal de términos como «alma» o «divinidad», convendremos en que el anhelo de perderse a sí mismo y disolverse en la unidad suprema es lo que caracteriza al místico, y será en razón de esa pérdida que, tal como lo dice la palabra, terminará enmudeciendo. «Mística» deriva, en efecto, del griego mystikós, que concierne los misterios (mystérion), esto es, lo que ha de mantenerse en secreto. El mystés, el iniciado en los misterios, era aquel que había de mantener la boca cerrada. Mantener la boca cerrada es lo que el verbo myô significa.

La pregunta es: ¿por qué no puede hablar el místico del contenido de su experiencia? ¿Por un voto de silencio que, como en la antigua

Grecia, obligaba al neófito a no desvelar, de puertas para fuera, los pasos de un trabajo interior que sin el debido aprendizaje, no podría entenderse? ¿O porque, llegado a cierto límite, ya no hay palabras y basta con decir que es una experiencia inefable?

No se trata, por supuesto, de cuestionar este tipo de experiencia. Pero si bien las sensaciones se dan independientes de su interpretación, las experiencias, no. Las afirmaciones concernientes al dolor no pueden ponerse en tela de juicio. Si alguien afirma que le duele un pie, a no ser que mienta, nadie podrá afirmar que no es verdad que le duela. Si digo que siento calor cuando hace diez grados bajo cero, nadie que sienta frío podrá invalidar mi sensación de calor, por muy extraña que parezca. Y si, utilizando ahora una conocida metáfora vedántica, percibo una serpiente allí donde los demás ven una cuerda, aun siendo así que puede comprobarse que se trata de una cuerda, hasta que yo no lo compruebe seguirá siendo cierto que percibo una serpiente. No es cierto que yo vea una cuerda y crea ver una serpiente (como dicen los textos clásicos indios), lo cierto es que veo una serpiente, pues ver es percibir, y percibir es pensar (en este caso, imaginar: formar imagen, representar), y si experimento miedo, será a la serpiente, no a la cuerda. Que alguien experimenta una determinada sensación no puede cuestionarse. Pero sí puede cuestionarse lo que se interprete a partir de ellas. Y no entraré aquí a considerar si la naturaleza de la experiencia entra o no en los parámetros de la «normalidad» –algo que, por cierto, siempre es convencional– ni tampoco en la pregunta acerca de la posible correspondencia con una realidad distinta de la conocida o por conocer –en este asunto dejaremos que las ciencias se las entiendan con las teologías, pues no hay nada más convenido que el concepto de «realidad».

De lo que se trata es de averiguar la razón del silencio del/a místic∂. O más bien, de su afirmación, reiterada, del no poder decir. Pues lo cierto es que el/a enmudecid∂ habla: habla de ese no-poder, de ese no-saber-sabiendo. O de su locura divina. Se trata de averiguar la razón de tal incapacidad. Pues bien, intentaré mostrar que el silencio del/a enmudecid∂ descansa no tanto en una experiencia inefable como en una imposibilidad lógica. Nada sobrehumano, nada paranormal, sino el resultado de un proceso que acontece en los confines mismos de la lógica y del lenguaje. Y esto

no será, en realidad, más que un apunte acerca de una cuestión que merecería investigarse a fondo.

Que nada hay

En respuesta a la pregunta de por qué no puede hablar el místico de su experiencia, lo más sencillo sería dar por sentado que si, en tal estado, nada puede ser dicho es que nada puede ser pensado y que si nada puede ser pensado, es que nada hay, al menos para la conciencia.

Claro que es más interesante y, sobre todo, más confortante suponer que lo que hay es «la nada». Que ahí donde digo «nada hay», lo que estoy diciendo es que «hay la nada», y del «haber», pasar al «ser». De esta manera, una vez sustantivada (el sustantivo es aquello que sustenta las propiedades de una sub-stancia), «la nada» puede ser investida con todo tipo de propiedades. Se la convierte en potencia generadora, en abismo matricial, en hálito divino, todas las formas con las que podamos ingeniárnosla para describir esa unidad suprema que tan sólo para las metafísicas del Ser resulta ser lo absolutamente otro. De esta manera, el terror del abismo queda conjurado. Detrás del muro de lo finito, de lo que puede ser aprehendido, hay otra cosa, que si no es cosa, ha de ser de todas formas, ser a secas, ha de ser.

Bien es verdad, que, desde la tan común propensión a suponerle un sentido a todo, la nada no se acepta fácilmente. Así que nos apresuramos a reemplazar o a hacer equivalente la nada con el infinito, otro adjetivo negativo que se ha sustantivado y positivado por falta de referente. Igual de vacuo, el tal infinito, que «el vacío» o «la nada». Sustantivos injustificables desde el punto de vista semántico, deformaciones que tan sólo hablan del miedo, de nuestro miedo, del auténtico horror vacui.

Así pues, para ser coherentes, hablemos del deseo. Digamos el deseo de infinito. De perpetuidad. Digamos el miedo. Digamos el terror. Digamos el miedo a desaparecer. Digamos lo poco o lo mal que asume nuestra voluntad la propia desintegración. Desde esta perspectiva, y sólo desde ella, daremos por justificada la

sustantivación de todos los adjetivos negativos absolutos, firmaremos la orden de existencia o, incluso, para los más exigentes, sabedores de que del ser (ya lo puso de manifiesto Tomás de Aquino) no se sigue necesariamente la existencia, le otorgaremos documento de identidad: idéntico a sí mismo, el Ser simplemente es. Tanto si nos inclinamos por el nominalismo como por el esencialismo, el Ser habrá de bastarnos.

Desde el miedo, convendremos, pues, en nombrar «lo» innombrable; supondremos que existe «algo» innombrable, algo que, aunque no tenga nombre, está ahí y justifica que utilicemos el pronombre «lo» de la misma manera que lo hacemos ante la palabra «infinito» aunque no pueda justificarse en el orden de lo real. Pues una sustancia infinita puede pensarse: puede construirse lógicamente (por el uso de los contrarios), pero no puede suponérsele otra existencia que la que corresponda a un ente de razón. (En el orden de lo real, en efecto, la sustancia se define, entre otras cosas, por tener límites. Sin límites, una sustancia no es definible, no es un algo, no es nada. A no ser que imaginásemos una sustancia absoluta, en cuyo caso, nos toparíamos con otro problema: el de que el todo y la nada no se diferencian.)

Así pues, desde el miedo, desde la necesidad psicológica de atenuar en lo posible la cruel condición de lo humano, asumiremos la sustantivación de los adjetivos que digan lo absolutamente otro, pero no sin antes contemplar la tramoya que sustentan las estrategias con las que nos defendemos del terror.

Hablar de metafísica, es hablar del lenguaje en sus confines. La conciencia del lenguaje (o la superación de la metafísica) viene después.

La última síntesis.

Hacer el «algo» donde no hay nada

El pensamiento, que siempre procede por contrarios, también elabora conceptos últimos en los confines del lenguaje. La elaboración de conceptos es un procedimiento útil, necesario para comunicarnos con el entorno, pero la razón se extralimita, como decía Kant, en ese proceder. Los conceptos se forman abstrayendo de los singulares sus características generales (valga decir esenciales). Por ejemplo, este perro, y éste, y aquél son «perros»; los perros, los gatos y los delfines son «animales» (me salto los géneros intermedios); los animales, los vegetales, y etc., son «seres vivos» y seguimos el proceder sintético hasta conseguir la última síntesis, una síntesis en la que todo esté contenido. Pero, esa síntesis, la conseguimos en el orden de las ideas, y aquí es donde la razón se extralimita. A tales síntesis, las denominó Kant «ideas de la razón». El «alma», según él, sería la síntesis de todas las vivencias; el «universo», la síntesis de todos los objetos por conocer, y «Dios», la síntesis de ambos, la suprema síntesis.

Sin duda, convendría invertir la fórmula. Convendría decir: Llamamos «alma» a la síntesis de todas las vivencias, «universo», a la de todos los objetos por conocer, y «Dios», a la síntesis de ambos. Al fin y al cabo, nombramos. Sólo que, en este caso, la razón elabora en vacío, pues no hay referente alguno de tales conceptos. Las ideas (de la razón) son síntesis de conceptos, síntesis de síntesis. Y con ellas es con lo que se elaboran las teorías metafísicas.

Por supuesto, habrá que tener en cuenta que todo juicio metafísico es redundante. Lo que se predica nunca dice nada más del predicado de lo que está ya contenido en él. Un texto metafísico podrá ser una poética, una larga verbalización, una letanía, unas variaciones musicales, pero nunca un texto científico. La metafísica es el discurso de la razón enfrentada a sus confines. Y a su vértigo.

Llevado a su extremo, es un juego vertiginoso en el que se identifican vencedor y vencido: sólo su disolución dirá de su victoria, sólo si es vencida saldrá vencedora.

Ciertamente, para elaborar una metafísica no basta con darle nombre a la síntesis última; hay que poder decir algo de ella. Pero ¿qué puede decirse de aquello en lo que, por definición, todo se resume? Si se la dota de cualidades, indefectiblemente terminará engulléndose a sí misma como el conjunto de todos los conjuntos: la síntesis suprema no puede ser una síntesis intermedia, puesto que todo lo calificable sería susceptible de ser sintetizado. Así que sus calificativos, de haberlos, habrán de ser redundantes. Se le aplicarán adjetivos que determinen el grado máximo en alguna de las modalidades de la experiencia, pero en su polo negativo. Se dirá, por ejemplo, «Dios que es infinito», aplicando así, a la idea o síntesis final, el concepto de finitud en su grado negativo máximo. Dado que la idea de absoluto implica la ausencia de límites o, dicho de otra manera, que un absoluto limitado no es ningún absoluto, no habremos dicho, absolutamente, nada.

También los adjetivos máximos pueden hacer las veces de síntesis última. A tales efectos, el adjetivo se sustantiva. Es el caso de «lo (o el) absoluto» o «lo (o el) infinito». Se le suele entonces dotar de mayúscula, que es la manera en que el lenguaje escrito señala el carácter sintético de la palabra.

Por otra parte, todos los adjetivos que expresan el supuesto de la trascendencia (otro ejemplo de esa manía de la mente de pensar en términos de contrarios): lo «inefable», «inexpresable», «inconcebible», «incognoscible», «inexplicable», etc., todos estos adjetivos tienen en común la característica de que su referente es lo que estos adjetivos dicen que es: algo inexpresable, inconcebible, incognoscible, inexplicable… Pero ¿puede decirse realmente que exista ese «algo» al que adjetivan? ¿No será, más bien, que, debido a la estructura del lenguaje (a las lenguas indoeuropeas me refiero ahora) suponemos el «algo» ahí donde no hay, en realidad, nada? ¿No será que la gramática necesita el soporte (el sustantivo) para poder adjetivar? Pues, ¿cuál es el referente de estos adjetivos? ¿No será que, por su propia naturaleza, que es la de referirse-a, nos induzcan a formar el «algo» ahí donde, simplemente, no hay nada?

Así pues, la metafísica supone, en primer lugar, una extralimitación de la razón y la elaboración, en el ámbito de las ideas, de una tramoya capaz de soportar las evoluciones de los personajes singulares y concretos, de la misma manera que en una tira de dibujos animados se insertan actores de carne y hueso que interactúan con aquéllos. Pero no sólo eso: también se le otorga valor de realidad o verdad al mundo conceptual, mientras el mundo fenoménico se ve relegado a su contrario: apariencia o ilusión, en mayor o menor medida según se acentúe más o menos el dualismo ideológico.

La verdad es una noción lógica que tiene que ver con la correspondencia. Sólo puede usarse convenientemente en enunciados que puedan comprobarse. Cuando en metafísica se habla de «verdad ontológica», se está partiendo de una identidad, con lo que el enunciado en cuestión habrá de corresponderse consigo mismo. Decir que «Dios es verdad» es una suprema redundancia, equivale a decir que la identidad es idéntica consigo misma, algo que solamente puede hacerse tratándose de un ente de razón. Por otra parte, cuando estamos hablando de verdad, en metafísica, ésta se hace equivalente a realidad, y la realidad, a permanencia. Hablar de verdad, en metafísica, es hablar de permanencia.

En el ámbito conceptual, cualquier cosa es posible, puede darse en el concepto lo que sería imposible que se diera en el orden de lo real. En el concepto, cualquiera podría, sin problema, aceptar el Dios del racionalismo: aquel ente de razón que ocupa la cúspide en la elaboración de las síntesis (el sistema hegeliano es un maravilloso ejemplo de ello). Lo que es improcedente es el paso del orden de las ideas al orden de lo existente: lo que puede ser pensado no tiene por qué existir… ¿o sí? Toda metafísica que se precie termina siendo idealista, por pura coherencia, y porque, como veremos más adelante, la inmovilidad –y por tanto, la permanencia– sólo puede darse en el concepto.

Existen otras licencias o deslices gramaticales con evidentes consecuencias en el ámbito de la creación del algo a partir de nada. Sólo mencionaré el siguiente:

Elaboramos la síntesis y, luego, la nombramos. Una vez nombrada

parece que adquiere existencia propia. Decimos entonces: «Dios es tal, o cual», en vez de decir «Llamo Dios a tal o cual», lo cual sería no sólo más correcto sino también más útil, pues daría lugar a una comunicación. Podríamos decir, por ejemplo, «Llamo Dios a la síntesis suprema». Entonces, tal vez podríamos entendernos. O bien, «Llamo Dios al silencio primordial». Uno puede pensar un silencio que no fuese un intervalo ni la ausencia de palabra, que hubiese precedido la pronunciación de cualquier sonido en un principio… – aunque esto es algo que responde a otro proceder de la razón: el de trazar vínculos causales. Que un eslabón de la cadena sea el último es siempre una decisión aleatoria: no tiene por qué interrumpirse en ningún momento la cadena causal. La idea de un creador responde a esa necesidad (injustificada) de interrumpirla en algún momento. Es igualmente una manera, por otra parte, de realizar una síntesis última.

Podríamos también decir «Llamo Dios al amor universal». Aquí nos enfrentamos con otro problema: el de la proyección, en su grado máximo, de cualidades, propiedades o potencias propias de nuestra condición. El hombre se hizo a imagen de Dios, dijeron los patriarcas de los monoteísmos semíticos... Y no, más bien fue a la inversa.

Y si decimos «Llamo Dios al abismo», estamos nombrando la causa ignota de nuestro vértigo, su terrible, pavorosa atracción.

Resumiendo, a diferencia de la típica afirmación «Dios es x», la fórmula «Llamo Dios a x» permite entendernos y evitaría las manipulaciones típicas de los argumentos ad hoc. Estamos demasiado familiarizados con la utilización de esos comodines que sirven para justificar todo aquello que convenga. Recordemos tan sólo la famosa sustancia transparente de los adversarios de Galileo. Aquellos sabios aristotélicos que defendían la idea de la perfecta esfericidad de los planetas se negaban rotundamente a aceptar las observaciones del astrónomo. Galileo insistía en que observaran la luna a través de su recién inventado telescopio y comprobaran por sí mismos las irregularidades de su superficie. Cuando se atrevieron finalmente a utilizar aquel engendro del demonio y vieron que, en efecto, parecía haber valles y montañas, lo cual ponía en peligro la teoría aristotélica que les servía de fundamento racional a su

aparato teológico, se mostraron de acuerdo siempre y cuando, dijeron, se admitiese la existencia de una sustancia invisible. Tal sustancia colmaba, según ellos, los valles y las depresiones de la luna de manera que su superficie aparecía perfectamente esférica. Muy bien, se apresuró a responder Galileo, de acuerdo, hay una sustancia invisible, pero no se sitúa en los valles, sino en la cima de las montañas y de los promontorios de manera que éstos son aún más elevados y los valles aún más profundos de lo que podemos apreciar…

Podríamos seguir deslizándonos en el tablero metafísico. Es algo tentador, nada le gusta más a la razón que habérselas consigo misma como un buen ajedrecista. Pero estamos aquí para hablar de mística, y hasta ahora sólo he hablado de metafísica.

Más allá de la unidad. De nuevo la lógica,

pero esta vez, en sus propios límites.

La disolución lógica

Una teoría metafísica es un sistema lógico. Como he dicho antes, quien evoluciona en ese tablero con auténtico empeño (y no con sus terrores) está abocado a comprobar la disolución del propio pensar. Ninguna teoría más coherente y más audaz, a este respecto, que la que formulara el budista Nāgārjuna, en el siglo II e.c.

No hay ninguna distinción entre nirvāṇa y saṃsāra. No hay ninguna distinción entre saṃsāra y nirvāṇa. / El límite del nirvāṇa es el límite del saṃsāra, no existe la más sutil distinción entre ellos.[2]

La palabra nirvāṇa significa literalmente «no-soplo», lo cual ha de entenderse como no-agitación, calma y, por extensión, también como liberación del saṃsāra, o sea, del mundo empírico, o mundo de la existencia. Claro que hay que situar estos conceptos en su contexto, que es el de unas prácticas de observación que tienen como meta calmar la agitación mental y lograr el estado sin-mente que conduce a la vacuidad (śūnyatā). De modo que la frase de Nāgārjuna podría traducirse del siguiente modo: «No hay ninguna distinción entre la vacuidad y el mundo de la existencia. No hay ninguna distinción entre el mundo de la existencia y la vacuidad. / Sea cual sea el límite de la vacuidad y el límite del mundo de la existencia, no se aprecia ni la más sutil distinción entre ellos». Pero hay que contar siempre con esa tendencia a elaborar paraísos que han tenido, en todas las tradiciones, los adeptos y aprendices de vías espirituales. Las constataciones más elementales de los más

sabios suelen convertirse con el tiempo en letra muerta y reelaborarse de acuerdo con los anhelos –de eternidad o de poder– de quienes las utilizan. El budismo no fue ninguna excepción, y es así como la palabra nirvāṇa, de ser un estado (de conciencia), vino a designar una realidad permanente allende el mundo de la existencia. Y si, dada su impermanencia, éste se consideraba ilusorio, el nirvāṇa, por el contrario, pasaba a significar la realidad verdadera. Teniendo esto en cuenta, la frase de Nāgārjuna podría también traducirse del modo siguiente: «No hay ninguna distinción en la verdadera realidad y la ilusión. No hay ninguna distinción entre la ilusión y la verdadera realidad. / Sea cual sea el límite de la verdadera realidad y el límite de la ilusión, no existe la más sutil distinción entre ellos».

Esta afirmación debía dejar, sin duda, bastante perplejos a aquellos discípulos que, anhelantes de permanencia, hubiesen decidido emprender el camino pensando en obtener alguna clase de vida eterna. Sin embargo, el filósofo no hacía con ello otra cosa que volver a la raíz de las enseñanzas del buddha Gautama, para quien la liberación consistía en traspasar, precisamente, la barrera de todos los opuestos, especialmente aquellos que se elaboran en el ámbito de la metafísica.

En la abolición de las diferencias es en lo que se centra el budismo mahāyāna, inaugurado por el filósofo de Nālandā. No hay distinción entre la ilusión y la verdadera realidad, y si alguien pretende ponerle mayúscula al vacío, no habrá comprendido nada. ¿Por qué? Porque habrá creado otro par de opuestos.

No hay distinción entre nirvāṇa y saṃsāra porque todo es vacío (śūnya). Nada hay verdadero porque nada hay permanente, nada hay «en sí». Todo está en perpetuo cambio y, por tanto, todo es pura virtualidad. Y así como en el mundo de la existencia, también en el mundo de las representaciones.

El vacío es un estado de conciencia en el que esta se reconoce como tal. En tal estado la conciencia, (re)flexionándose sobre sí misma, elabora la única síntesis posible. No la de lo otro frente a lo conocido, ni a la de ningún otro dualismo, sino aquella que sólo puede designarse, a modo de metáfora, mediante la palabra «vacío» (śūnya) –siempre y cuando no se sustantive, siempre y cuando no se

la oponga a lo lleno o a cualquier otro concepto, siempre y cuando no se la identifique con una trascendencia cualquiera, siempre y cuando, etc. Cuando todas las cosas están vacías, no tiene ningún sentido preguntar acerca de la identidad o la diferencia, lo eterno o lo no eterno, dice también Nāgārjuna.[3] Más allá de las diferencias, no puede predicarse ni la identidad ni la diferencia. Más allá de las diferencias, nada puede ser dicho. Y aquí es donde la mística entronca con la metafísica, aquí es donde el camino lógico se torna camino interior, es decir, un camino en el que el aprendiz habrá de vérselas con la observación de todo aquello que se elabora lingüísticamente, tanto en el orden de las emociones como en el de las ideas o, dicho más brevemente, con la observación del proceso mental.

Apaciguar las perturbaciones del ánimo y de la mente, de eso se trata. Ahí donde hay diferencias hay relaciones y, como resultado de éstas, surgen perturbaciones pues las relaciones, inevitablemente, acarrean tensiones: aproximación y rechazo, búsqueda del equilibrio, ajustes, distensiones, propensiones. Los cuerpos se acomodan, se adaptan transformando su naturaleza al contacto con otros y, si no lo consiguen, se someten a ellos o los invaden, los presionan, los aniquilan. Esto ocurre en todos los reinos, desde lo mineral a lo animal, dando lugar, aquí, al sonido de un terremoto, allí, al crujir de la madera y, más allá, al chirriar de dientes. Las emociones, al fin y al cabo, no son otra cosa que una respuesta para el reajuste. Los cambios son inevitables en el mundo de las diferencias. En el mundo ideal –el de los conceptos– no tiene lugar ningún cambio. Un concepto siempre es igual a sí mismo. La inmovilidad y la identidad corresponden al concepto. Nada extraño que Hegel lo situase en la cumbre de su dialéctica. Nada extraño, tampoco, que para Platón fuese tan importante que se gobernase desde el orden racional. En los conceptos el miedo no tiene cabida. Si no hay cambio, no hay miedo (el miedo es anticipación de un cambio no deseado). Es bastante comprensible, también, que para erradicar el miedo alguien se refugie en un concepto, un supremo lugar de permanencia, aquel al que algunos llaman «Dios», por ejemplo.

Recuerdo con ternura aquella novicia que, en un convento de clausura, me habló, candorosa, acerca de cómo entró en la orden.

Se refirió al novio al que había abandonado. Dolía demasiado su presencia, decía, y dolía su ausencia. Dolía la presencia que había de ausentarse, dolía la ausencia presentida en la presencia. Dolía todo tanto. Por eso miré hacia dentro, allí donde vibraba el amor, el amor hacia Aquel que no había de ausentarse jamás... No olvidaré los ojos encendidos de aquella chiquilla de toquilla blanca al pedirme que le ayudase a recordar la letra de una canción de Jacques Brel, aquel canto de amor humano, de amor doliente, siempre a punto de ausencia: Ne me quitte pas...

Pero el mundo de las ideas es un mundo pensado, y resulta que en la mente tampoco hay permanencia. No suele haberla. Los pensamientos se suceden como nubes en las que quedamos enganchadas. Llamamos a eso pensar.

Hablemos del silencio. Aquel silencio que resulta de la anulación (momentánea) de los enganches. Observando la afluencia de pensamientos. La reducción de todos ellos a sus representaciones. Idénticos en su condición de representaciones. Pensamientos. Idénticos en su condición de pensamientos. Aquel silencio, una pausa ensanchada, la que puede darse como resultado de la contemplación (nunca mientras se la busca).

Sin mente, sin memoria, sin movimiento. En vacío. Y ¿qué hay en el vacío? Nada, no hay nada. Nirvāṇa. ¡Desengáñense quienes busquen hallar en el cese de la agitación mental un estado de beatitud o de felicidad suprema, desengáñense los buscadores de paraísos que convierten el nirvāṇa en uno de ellos! Nāgārjuna fue bien claro al respecto: «[Aquel que piensa] “sin apego existiré en mi nirvāṇa”, ésos se aferran más que nadie».[4] Quien se apega al nirvāṇa no entiende el nirvāṇa. No hay existencia en el nirvāṇa. Tampoco inexistencia. Ninguno de los contrarios. El vacío no es lo contrario de lo lleno, ni la realidad verdadera lo contrario de la ilusión. Pues si todo es vacío, también es vacío el «todo es vacío». Y aquí es donde volvemos al inicio: entre nirvāṇa y saṃsāra no hay ninguna distinción. Nirvāṇa es un estado de conciencia, aquel en el que el juicio se suspende. Quién está sin-mente, está en estado de nirvāṇa. No significa otra cosa esa palabra.

El vuelco que opera el sistema mahāyāna radica en esto mismo: cuando cesa la agitación mental, no hay nada, hay vacío. Pero en

cuanto se piensa el vacío, deja de haber vacío, puesto que el vacío, una vez pensado, no es sino un pensamiento más.

Ahora bien –y aquí es donde se le da al asunto otra vuelta de tuerca–, si cualquier pensamiento, incluido el pensamiento del vacío, carece de realidad, cuando el estado de vacío (que también es pasajero) desaparezca y sea reemplazado por el natural movimiento del pensar, ¿acaso no seguirá habiendo vacío? Si ninguno de los pensamientos tiene mayor realidad que cualquier otro, si todos ellos no son sino nubes pasajeras, ¿no seguirá habiendo vacío?... ¿Qué diferencia, por tanto, puede haber entre el estado de calma que se busca y la evolución natural del pensamiento?

Entonces, la risa. La risa es la contemplación de una gran conclusión lógica, una inmensa catarsis lógica. El andamio metafísico se ha caído. El observador no puede más que observarse a sí mismo y se observa como un pensamiento más. Sólo queda enmudecer. O volver a hablar. Porque entonces sí, el aquí, de repente, se ensancha, el aquí en el que las cosas, cada cosa es mucho más, cada cosa es infinita, ahora sí. Infinita en la no diferencia, en la impermanencia que elimina los límites de todo lo que está siendo, de todɔs lɔs que somos. Destruido el castillo metafísico, libres por fin de hipotecas espirituales, podemos ahora contemplar la inmensidad de lo que nos rodea y somos. El mundo recobra entonces su dimensión de misterio.

Y ¿qué hay del paraíso?

Y qué hay del paraíso... Es cierto: nada dice todo esto acerca de otro mundo. Nada acerca de otra vida. Menos acerca de un paraíso o de un más allá (de la muerte). Volvemos a la cuestión que dejamos en suspenso más arriba: la del miedo a desaparecer. Decir paraíso es decir voluntad de permanencia, algo que siempre ha sido utilizado convenientemente por quienes han tenido voluntad de gobernar. Los individuos han de estar unidos para ser manejables, y ¿qué puede unirlos mejor que unas creencias que aplaquen la angustia de perderse, que respondan al deseo de vida eterna, y acorde a las cuales puedan dictarse normas de convivencia (de acogida, de pertenencia, de exclusión, etc.)? Unidos en un credo, los individuos son manejables. Así que, después de haberle atribuido existencia a la idea-síntesis, se le da forma y figura, se la dota de atributos, se le procura morada, y el ritual, que siempre congrega, se instituye. Los supuestos religiosos no pueden ser rebatidos. Afirmarlos o negarlos depende de su utilidad y, como muy bien sostuvo William James, es a menudo más conveniente afirmarlos que negarlos.

Pero la unidad anhelada por quienes emprenden un camino espiritual poco tiene que ver con la unidad alentada por los gobiernos y los poderes eclesiásticos. Las religiones son instrumentos de poder y, como tales, requieren mantener la separación entre los fieles, unidos en su credo y en su miedo, y el objeto de ese credo, al que se inviste de poderes supremos. Al contemplativ*ə*, en cambio, no le interesa tanto unirse a una colectividad como re-integrarse en la unidad suprema. El suyo es un camino personal que no atañe al grupo y que muy a menudo, incluso, implica que quien lo siga se margine, se aparte o contradiga las reglas, convirtiéndolo en sospechoso a los ojos de los demás. Por eso, a estos solitarios se les ha considerado siempre heterodox*ə*s (de opinión diferente), al común de los ortodox*ə*s (los de opinión justa y recta).

Pero el camino hacia la unidad suprema requiere trascender todas las dualidades, incluida, por supuesto, la que distingue al individuo de la síntesis suprema, sea cual sea el nombre que le dé. Esto es algo que cualquier religión dualista consideraría, por supuesto, como una gran heterodoxia. Y no hay que olvidar que, no por serlo, se libra el heterodoxo de pertenecer a una determinada tradición religiosa.

Hay, ciertamente, sistemas que se han elaborado a partir de cosmovisiones no dualistas. Estos sistemas le facilitan al adepto el camino, sin lugar a dudas. Ocurre, sin embargo, que, debido al ansia de paraísos común a la mayor parte de los individuos, muchos de estos sistemas tienden a menudo a convertirse en dualismos, aunque sea de forma encubierta. Incluso en sistemas fundamentalmente no-dualistas, como el vedānta advaita, en el hinduismo, encontraron algunos la manera de separar su principio último (el ātman-brahman o alma universal) del principio esencial (ātman) de los individuos. Y es que una de las características más comunes de una metáfora –y toda cosmología lo es– es su tendencia a convertirse en metáfora muerta. Cuando se olvida lo que una palabra significa, el uso que se hace de ella puede ser muy distinto y, en algunos casos, perverso, tal como vimos en el caso del término nirvāṇa que, de significar literalmente «no-soplo», termina utilizándose para designar un lugar o un estado fuera del mundo y opuesto a él.

El místic∂, cuando habla, es un metafísic∂ que se ignora

Volvamos, ahora, al misterio. A la relación de la mística con el misterio. El místic∂, decíamos, es aquel que enmudece porque, llegando al final de un camino, el lenguaje le parece inservible.

No obstante, l∂s místic∂s también hablan. De hecho, de no ser así, no tendríamos de ell∂s memoria. ¿Qué tipo de habla es, pues, la del místic∂?

El místic∂ cuando habla lo hace para dar cuenta de un estado. Describe la retirada, el acceso a un umbral donde la mente ha dejado de trazar relaciones. También habla del método: la concentración en un punto, un punto único donde la mente acude y permanece hasta lograr ser el mismo punto. No importa el nombre que se le dé al punto. Habla de las estancias, también: los distintos niveles de conciencia que también son diferencias en la disposición para las relaciones, diferencias interiores. Habla del paso de una estancia a otra que es un cambio de vibración, de la subsiguiente desorientación y la posibilidad que el punto tiene de perderse. Habla de los peligros, de los obstáculos, los lastres, las demoras, etc. Para ello, construye. Con símbolos heredados o con otros más personales. El caso es que construye. Es un poietikós. Tod∂ metafísic∂ lo es. Y el místic∂, cuando habla, es un metafísic∂ que se ignora.

Y lo curioso es darse cuenta, entonces, de que todo lo que conocemos de l∂s místic∂s son sus testimonios, lo que han dicho, lo que han escrito. Sólo metafísica, por tanto, sólo poética (poiética). Lo demás –¿lo demás?–, lo demás es silencio. O canto en el umbral.

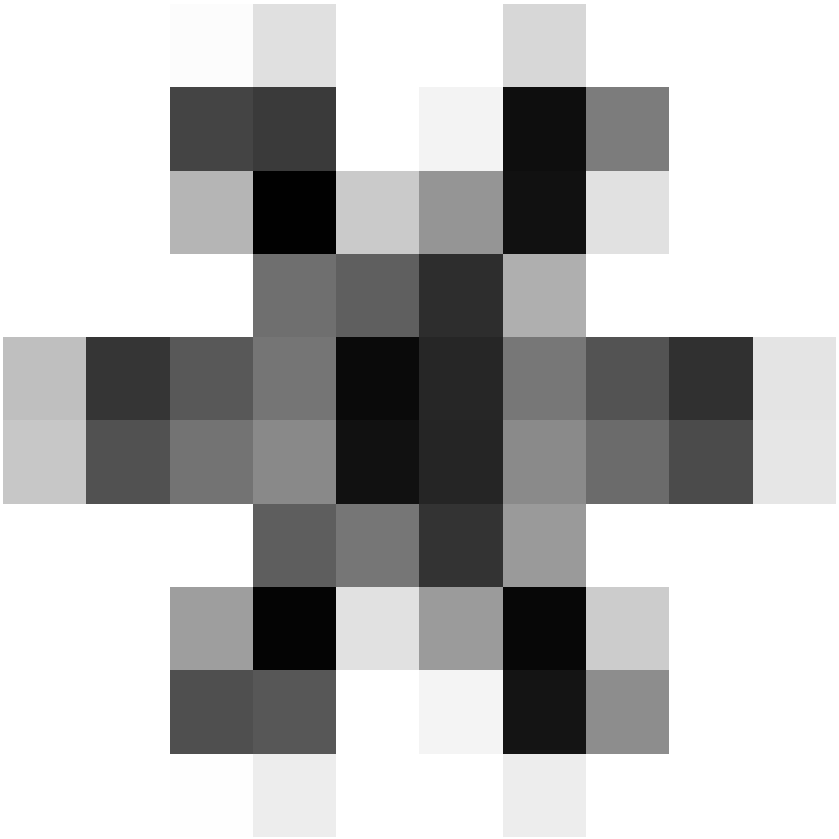
¿Qué ocurre con el metafísic∂ que, sin tenerse por místic∂, construye en los límites de la razón? Cuando el metafísic∂ se detiene en los confines de la razón se inicia en el misterio: enmudece. Cuando la razón topa con sus propios límites, la conciencia se contempla a sí misma y es presa del vértigo. Y con el

vértigo, el terror, pero también el gozo. Toda experiencia mística se caracteriza por el gozo en la experiencia de la resolución última. En este caso, ocurre por la palabra. La razón vuelta sobre sí misma: reflexionada, cae en la cuenta de la naturaleza lógica de toda metafísica. El germen del logos: el verbo sin conjugar. En el principio fue el verbo, sí, mas siempre que se lo entienda como simple posibilidad del decir. En los límites. La razón en los límites descubriéndose en el hálito del decir, autodefiniéndose (poniéndose límite) en los términos (en los límites) del decir. Pero no puede sostenerse allí; nadie puede sostenerse en el vértigo. Entonces vuelve a hablar. Vuelve a creer en la palabra. El paso de la nada (apenas des-velada) a la existencia (re-velada) es inevitable. Entonces hace uso del logos; conjuga el verbo. Construye. El místicə deja de serlo. Re-vela la nada que vislumbró. Construye otra metafísica. Inventa una teología. Habla.

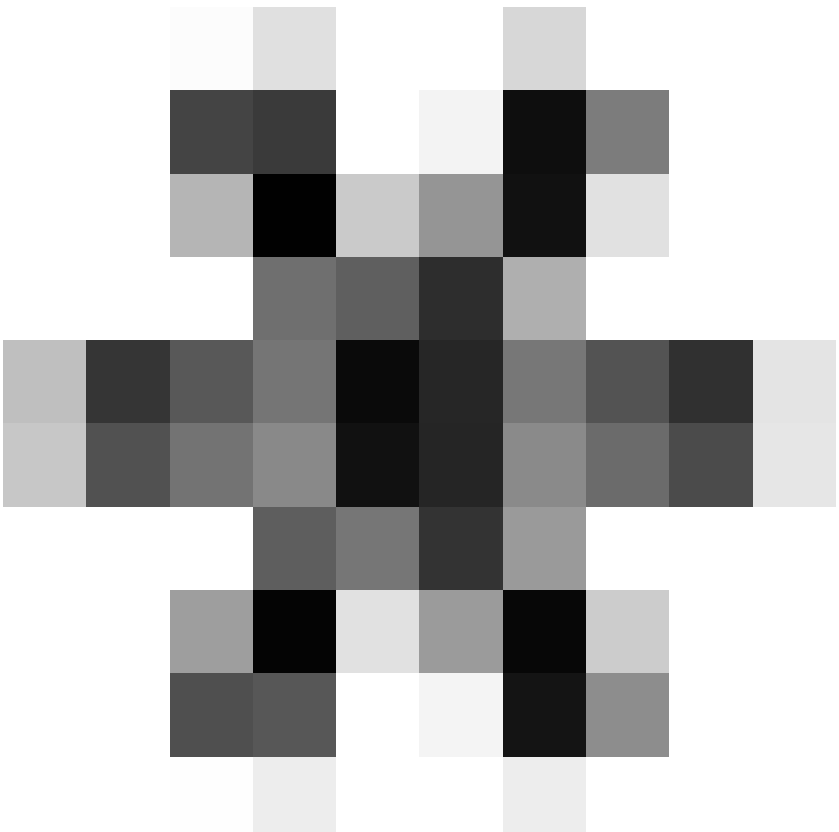
¿Cree usted en Dios?

I

Que nadie puede saltar sobre su propia sombra, aplicado al entendimiento me parece una de las constataciones más lúcidas que se hayan hecho nunca en el campo filosófico. La honestidad del filósofo debería consistir en tenerla presente en todo instante. Que la razón tiene tendencia a extralimitarse es un hecho que no justifica la propagación de sus extravagancias. La teología es una de ellas.



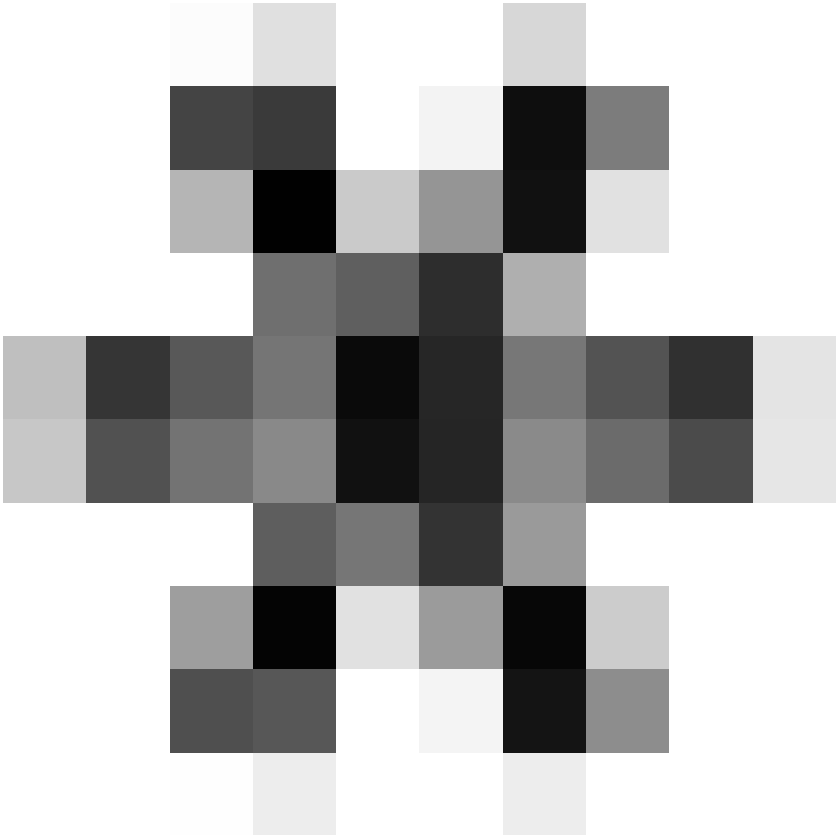
El principal cometido del/a filósofə, después de la modernidad, es señalar confusiones. Cuando los grandes sistemas metafísicos se generan en el campo de las matemáticas y de la astrofísica, la labor del/ filósofə consiste poco más que en advertir los fallos lógicos, en su mayor parte lingüísticos. No es una labor desestimable si pensamos que muchos de tales errores pueden acarrear perturbaciones sociales de gran alcance. Una de las confusiones más frecuentes es atribuir entidad supra o extrarracional a los entes de razón.



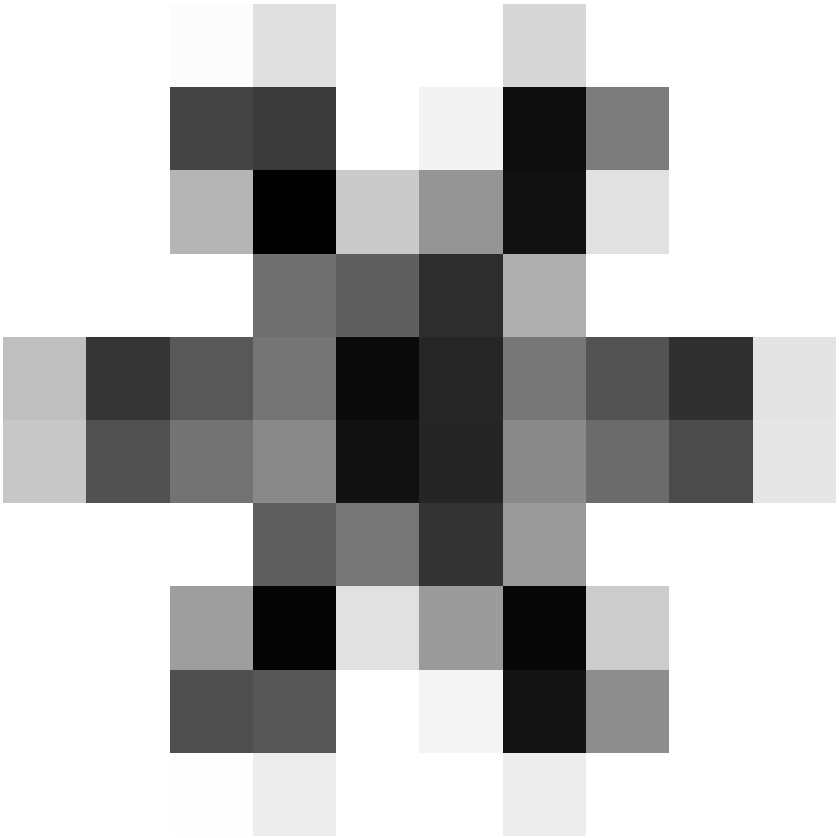
–¿Cree usted en Dios?

–¿Qué entiende usted por «Dios»?, contestamos. Generalmente,

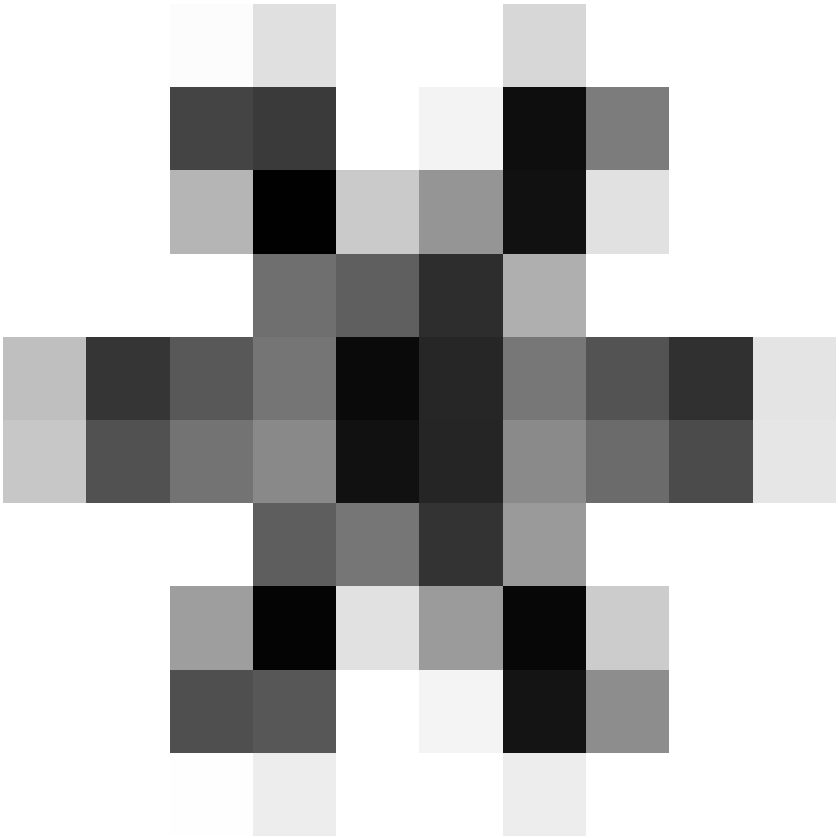
entonces, el que pregunta queda mudo u ofendido. El etnocéntrico considera evidentes sus conceptos.



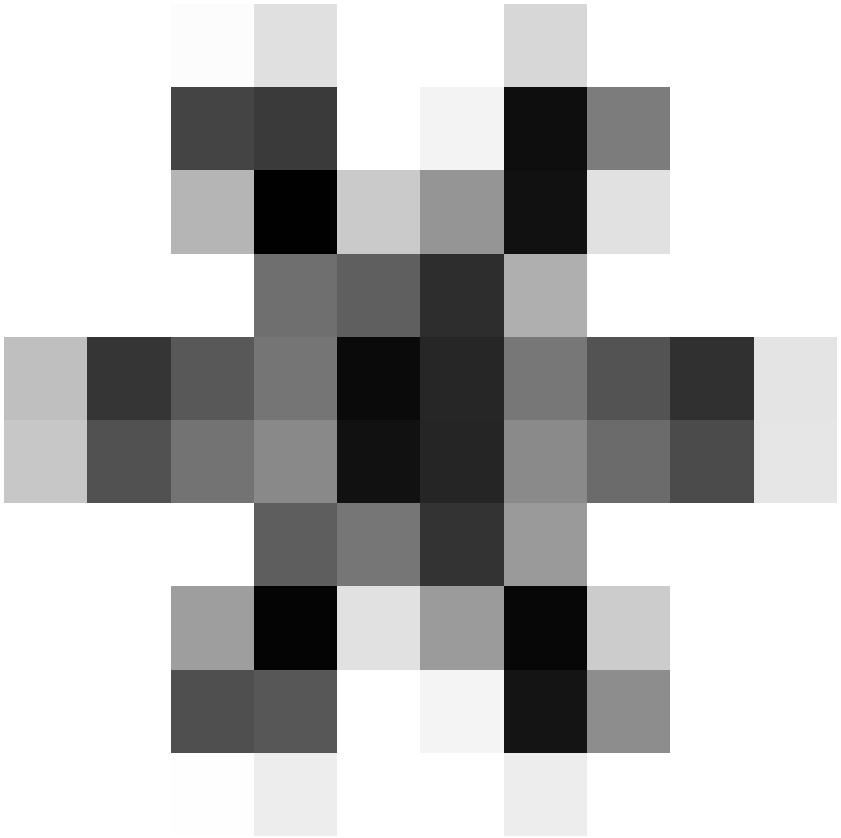
El teólogo elabora cadenas causales y las interrumpe en uno de sus eslabones. Imagina un dios creador y con ello piensa que resuelve la situación. Que la suprema síntesis responda al proceder de la razón [ilustración 1] no legitima las teologías de la Idea.



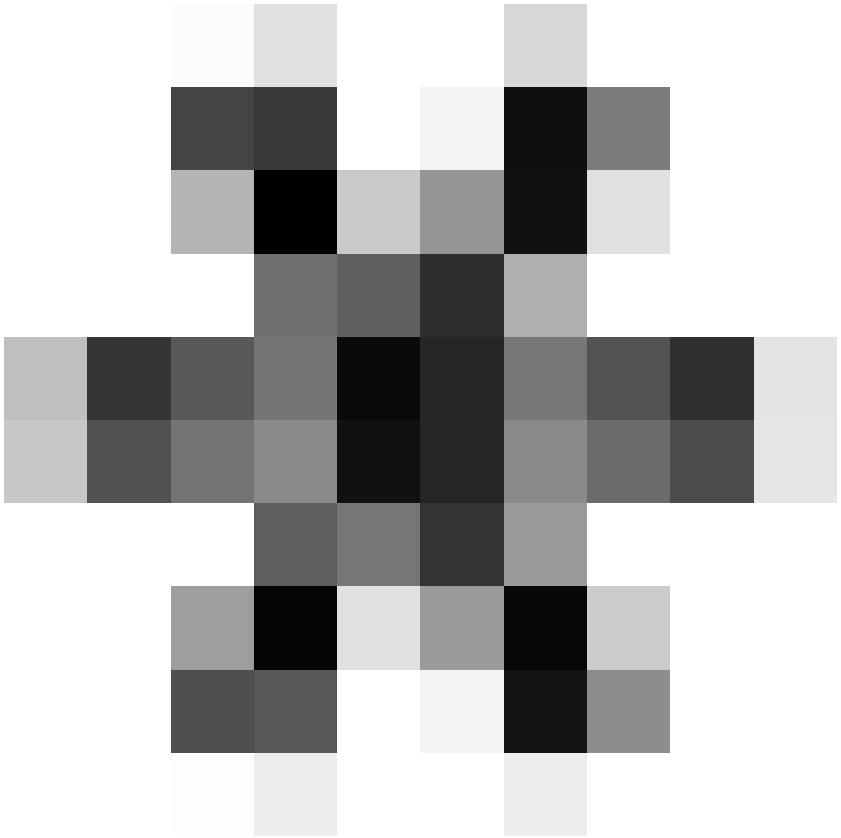
Pensar el último eslabón de una cadena causal es un ejercicio de violencia. Las cadenas tienden al infinito. En esos ámbitos la violencia se ejerce por cansancio o por vértigo. También a veces por economía, por necesidad de orden y de simplificación.



La razón elabora la síntesis. El teólogo la nombra. Una vez nombrada, adquiere existencia propia. Angustiado, entonces, dice: «Dios es la síntesis suprema». Sería sin duda más honesto invertir la fórmula y decir: «Llamo Dios a la síntesis suprema».



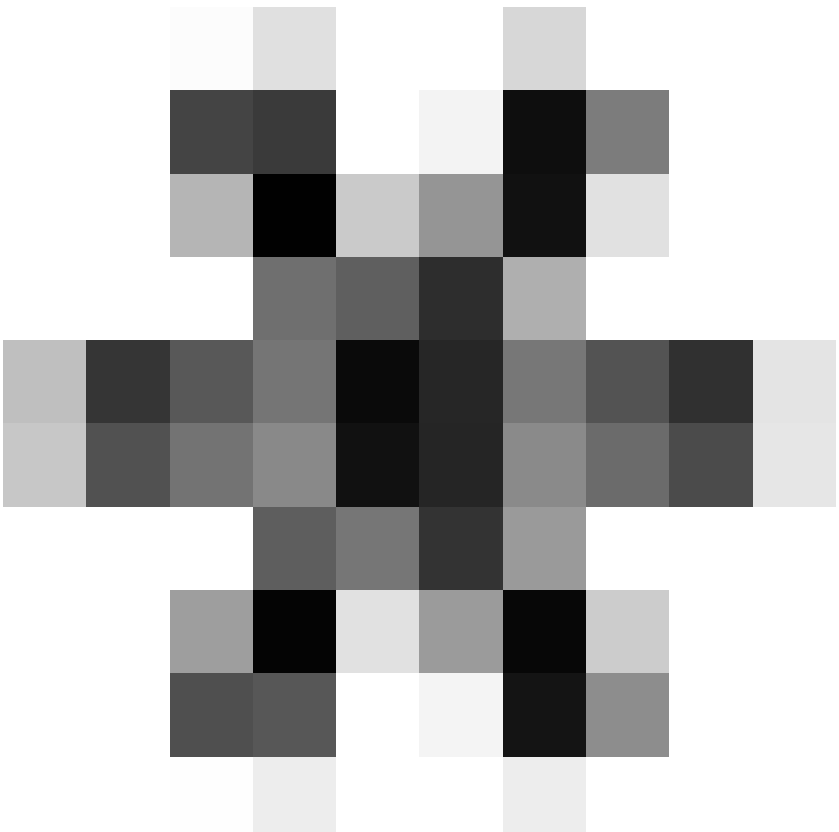
También podría decirse «Llamo Dios al logos» o bien «Llamo Dios a la vida, a la naturaleza, o al aliento primordial, al abismo, a la nada, a la razón, al infinito (o cualquiera de los adjetivos que nombran nuestras capacidades en modo superlativo o imposible), o a la idea de permanencia, a la curación de mis males, llamo Dios a...». Con esta simple inversión sintáctica tal vez podríamos entendernos.



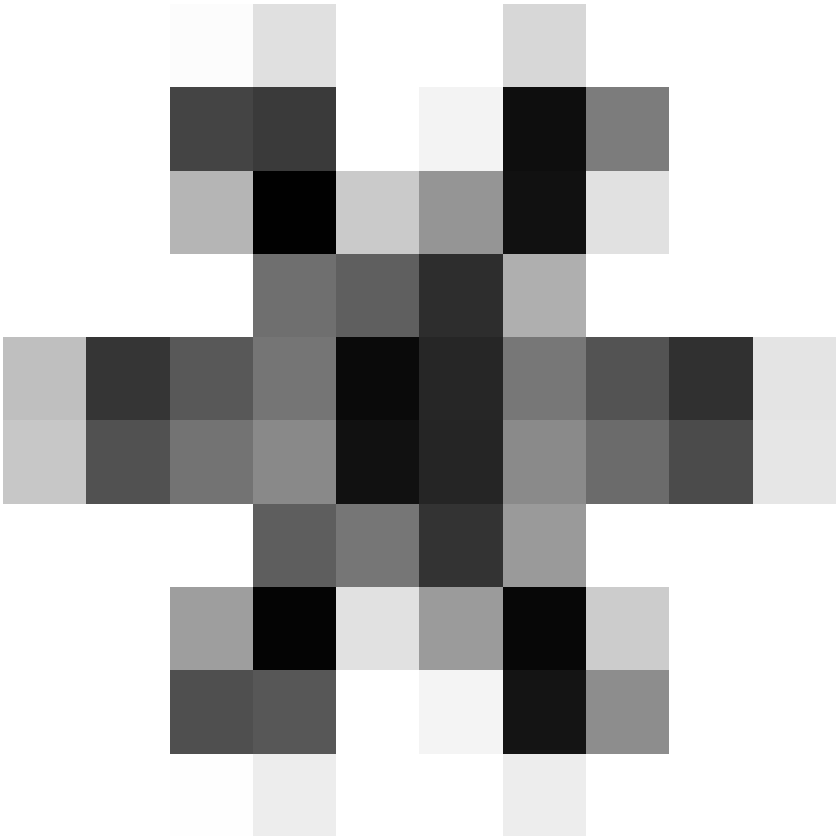
«Llamo Dios al mal, a la cruel iniciativa de este mundo»… Ah, sí, entonces sí que podríamos entendernos. Porque entonces yo levantaría un ejército y le presentaríamos batalla por tanto sufrimiento innecesario, ineludible e inmerecido. Sí, a ese dios, si existiese, si tan sólo existiese.

II

Lo dicho hasta aquí habría de ser suficiente. Decir más puede enmarañar las cosas, volver a poner leña al fuego de unas discusiones que calificaría de estúpidas si no fuese porque en esas hogueras mucha gente sigue muriendo hoy en día. Así que añadiré algunas consideraciones.

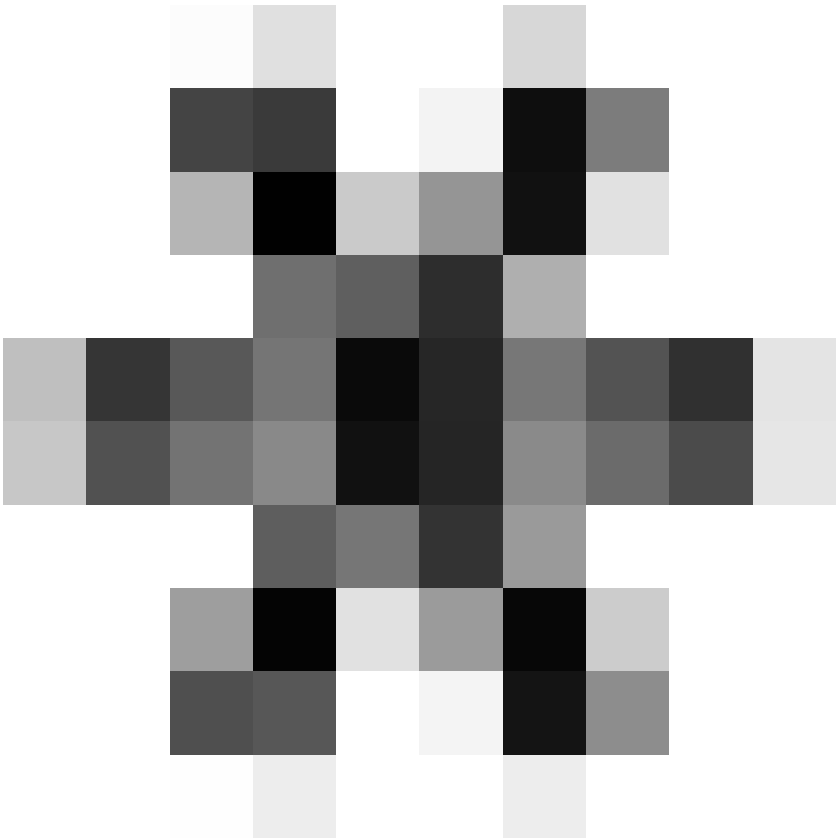


¿Cree usted en Dios? Hace tiempo que la pregunta me incomoda. No porque quien la formula espere de mí una respuesta, sino porque advierto en ella una carencia de sentido, algo que hace que cualquier respuesta se invalide. Y es que responder es dar por buena la pregunta. Quien responde confirma la consistencia de su planteamiento. Y es que creer o no creer no es la cuestión: la cuestión es qué se me está preguntando realmente, la cuestión es qué significa «Dios» y, sobre todo, qué significa creer.



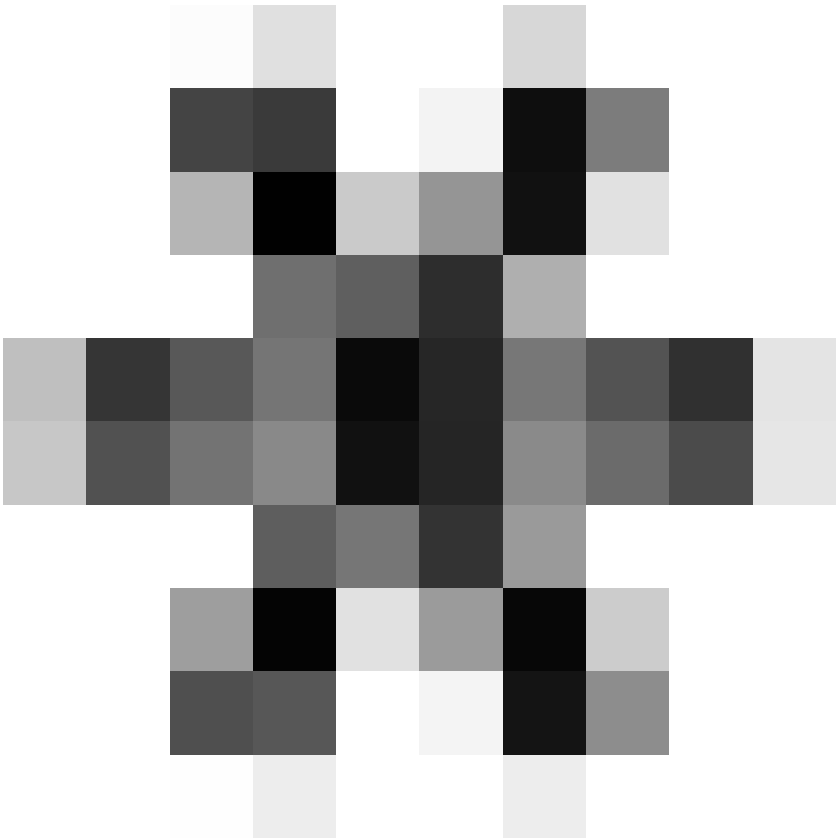
El término «fe» se acuñó a principios del siglo XII a partir del término latino fides que, como la palabra griega pistis, significaba confianza, crédito, buena fe, palabra dada, promesa. La palabra «fidelidad» aparece en el siglo xv como derivado de fides. La fe es

señal de garantía, lo era en los tiempos antiguos. Es «la palabra dada», el tradicional apretón de manos que sella el acuerdo. Palabra y gesto «verdaderos», es decir, que corresponden a una situación real y la confirman, la situación que el pacto ha de mantener. Es verdadero lo que permanece igual a sí mismo, lo que permanece. El pacto sella la permanencia. Es, por tanto, también, promesa, pues es la duración lo que el pacto establece. Es verdadero lo que procura la seguridad, un valor primordial para cualquier pueblo. Y sí, los pueblos salían fortalecidos por sus alianzas, por su fe: su mutua confianza y fidelidad. Confianza para sellar el pacto, fidelidad para perpetuarla.



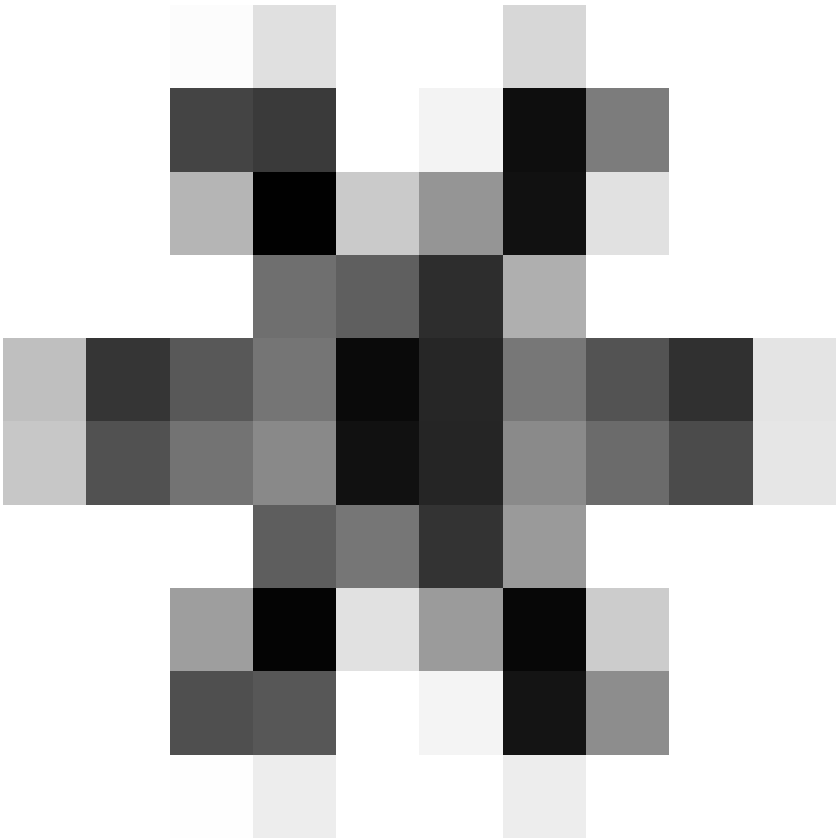
En el siglo XII, la palabra «creer», emparentada con el término fides,

seguía significando «dar fe» pero, alejada ya de las fidelidades de los pueblos del desierto, en las regiones occidentales la palabra empezó a cobrar otro sentido, el de dar por verdadero algo de lo que no se tiene constancia. Empezó así la palabra a asumir la doblez y, por lo tanto, también la duda. Creer seguía siendo dar por verdadero, pero ya no como resultado de la confianza, sino como posicionamiento en uno de los polos posible del saber contingente: el acierto o el error. Creer, a partir de entonces, empezó a formar parte del léxico cognoscitivo, ya no del léxico moral. Creer es asentir a ciegas, sin pruebas, y la creencia es, en el ámbito del conocimiento, un convencimiento ilegítimo.



¿Cree usted en Dios? Algunos, ciertamente, no han asumido los

avatares de la palabra. Siguen preguntando, como el antiguo pueblo de Abraham, ¿está usted del lado de nuestro dios? ¿Es usted nuestrə aliadə? Pues, dado que quien formula la pregunta se cuenta generalmente entre el número de los que forman la alianza, equivale a ¿está usted de nuestra parte? Porque creer en lo que el otro cree significa ser su aliado. Tu enemigo es mi enemigo. El dios es el emblema del clan.

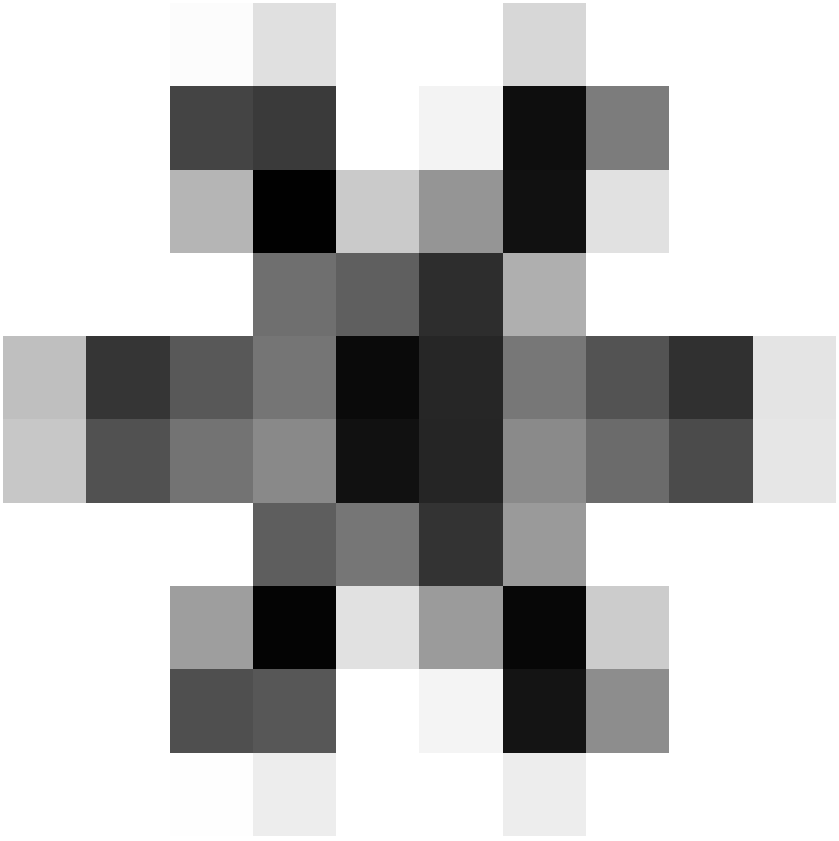


El dios. Porque cada pueblo tenía el suyo (o los suyos), o cada dios, su pueblo, según se cuente [ilustración 2]. Abordar entonces la cuestión de la mayúscula: de cómo, en la región de Judea, uno de los dioses vino a ser el único. La mayúscula, ciertamente, universaliza. ¿Qué pasó para que uno de tantos se convirtiese en el

único y, más tarde, en el Uno? Acaso simplemente razones de Estado.

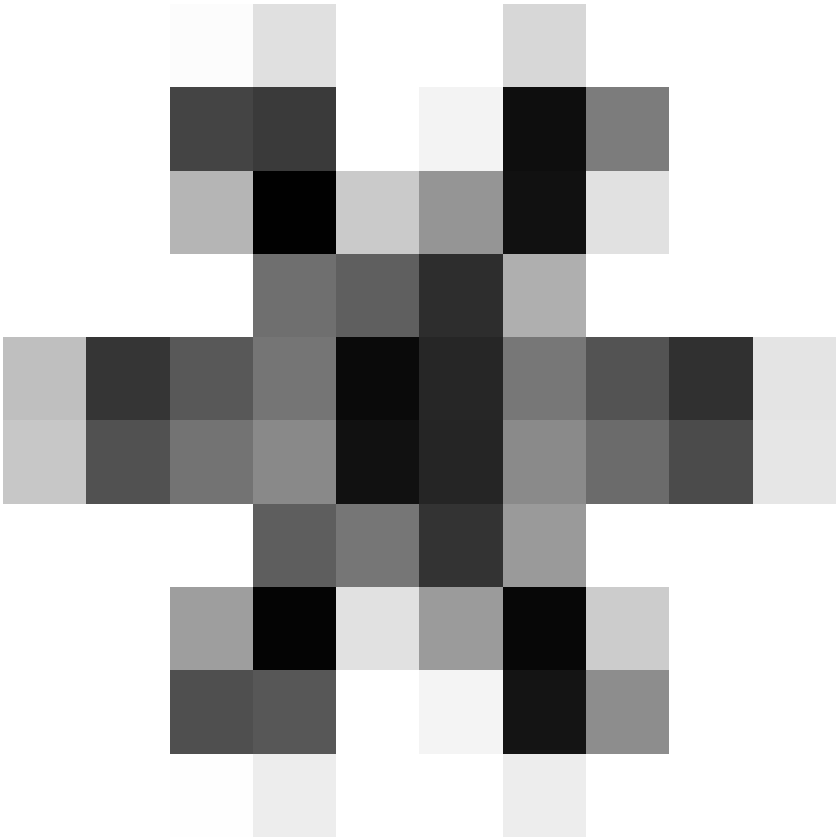
III

El paso del dios único al dios Uno supuso la victoria de la razón metafísica sobre la razón tribal. Del único Señor de un pueblo al Dios Uno se operó el giro de una política de clanes a una política potencialmente imperialista.

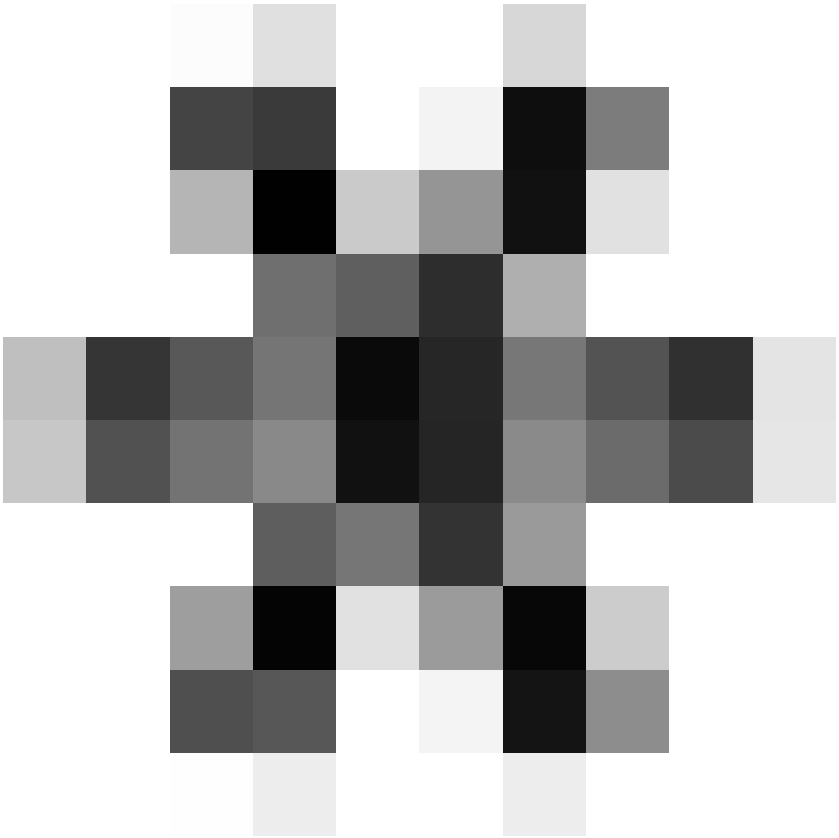


Con ello, algo importante había ocurrido: los dioses se habían

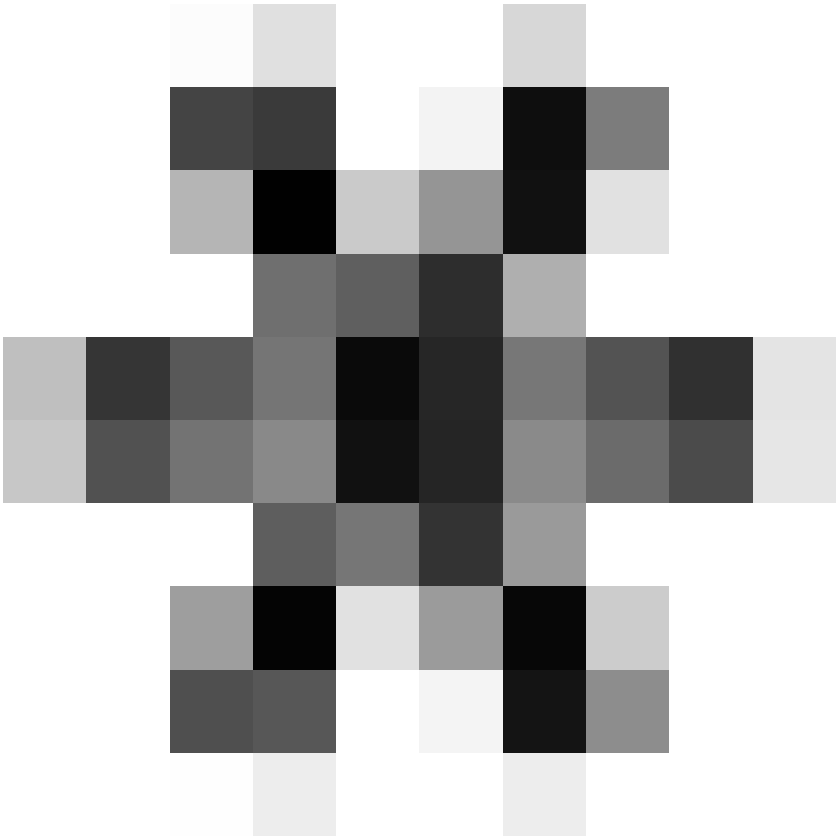
marchado, sus guerras se habían olvidado y los seres humanos se habían quedado incomunicados, a solas con sus preguntas irresolubles, a solas con su angustia, porque un dios que sirva para todɔs a nadie contenta.



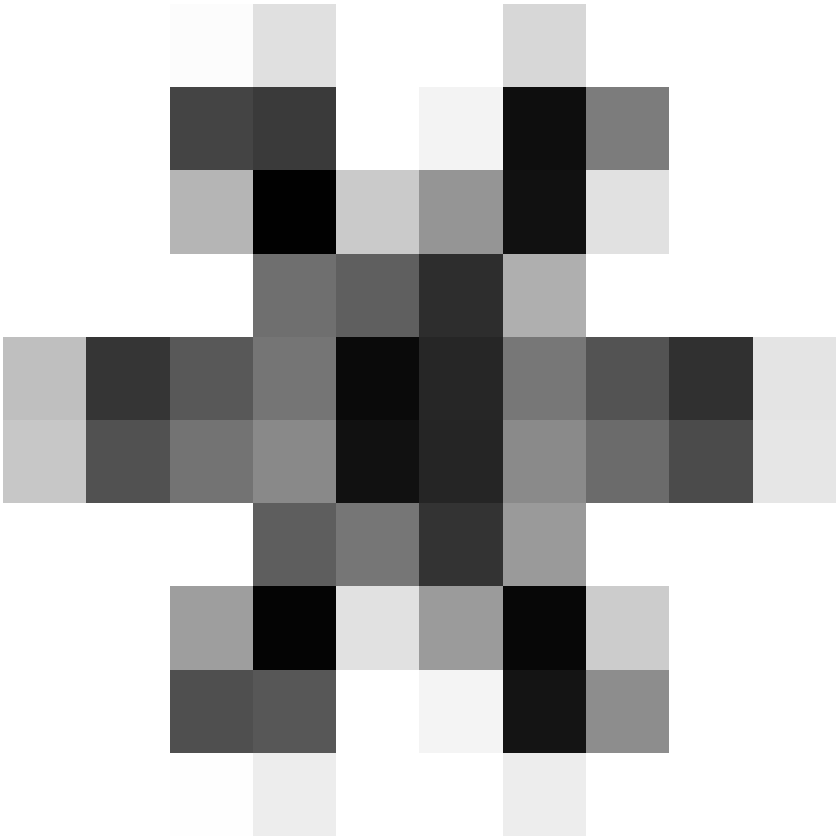
¿Cree usted en Dios?: ¿cree usted en una vida eterna? ¿Me asegura usted que voy a vivir eternamente?



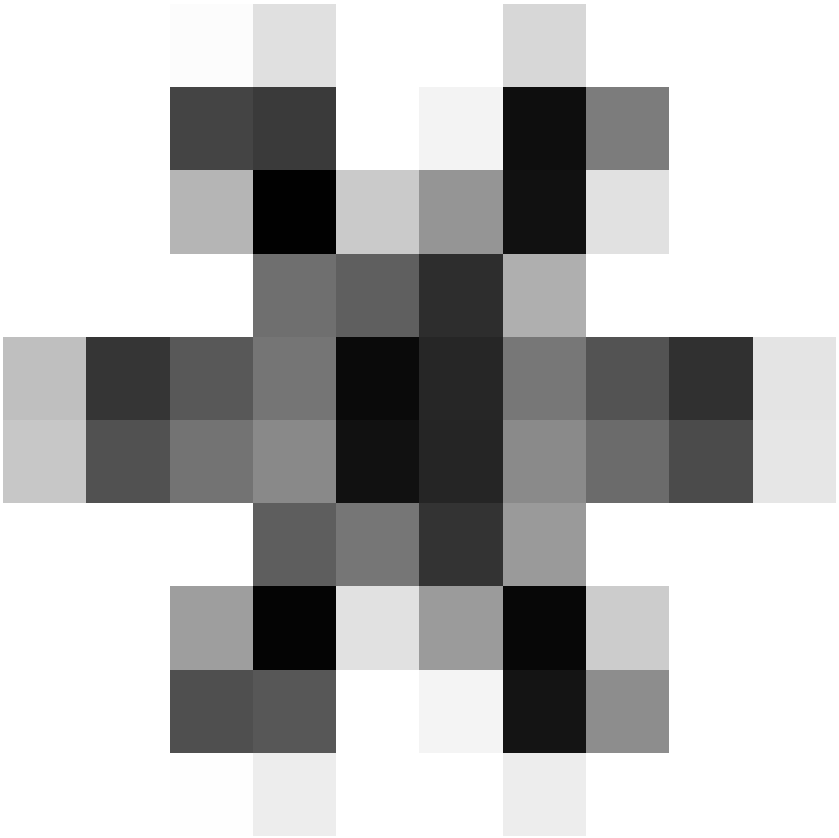
Dios y el paraíso es una sola cosa. Se venden conjuntamente. En realidad, Dios es un eufemismo políticamente correcto.



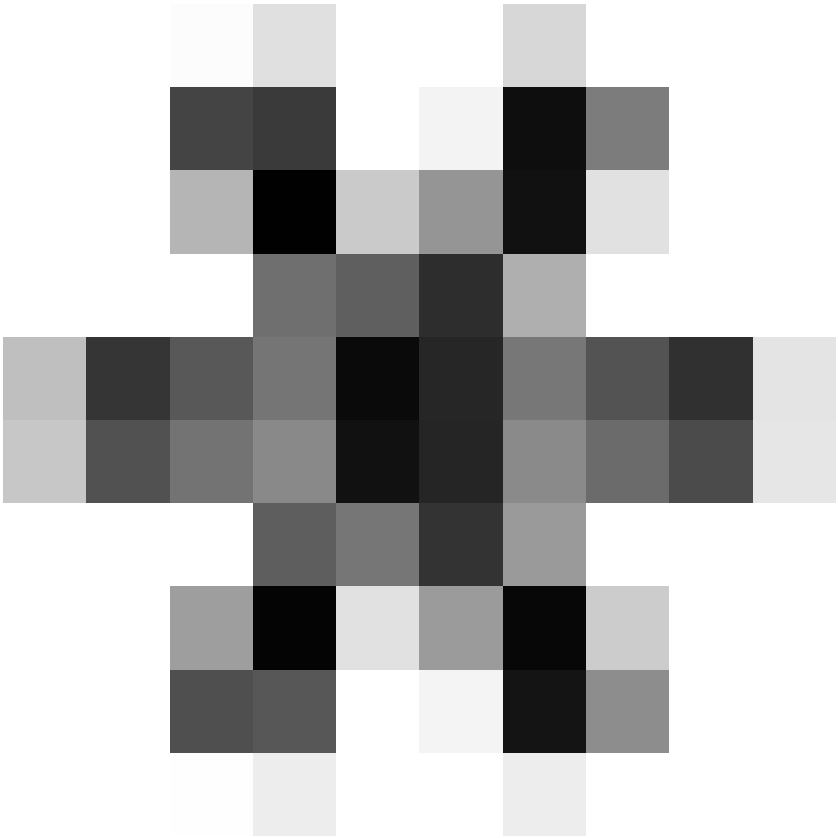
Decir paraíso es decir voluntad de permanencia. La voluntad de permanencia es una prolongación improcedente, en el intelecto, del instinto de supervivencia. Los poderes políticos conocen el miedo de su gente. Nada mejor que una religión bien asentada para facilitar la labor de gobierno, pues ¿qué puede unirles mejor que un credo que aplaque la angustia de perderse, que responda al deseo de permanencia, y acorde al cual se les pueda gobernar? Unidos en un credo, los individuos son manejables.



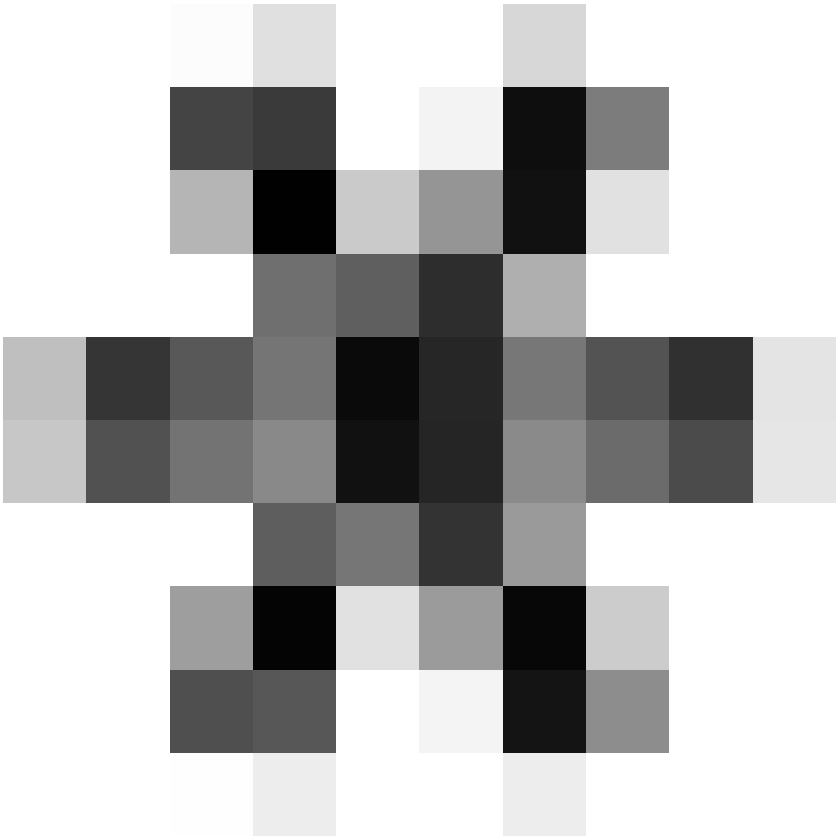
¿Cree usted en Dios?: ¿cree que me salvaré, que no moriré? Porque si usted lo cree, yo también puedo creerlo. No se cree a solas, a solas se sabe. Es preciso que usted lo crea, que todəs lo crean. Cree usted en Dios no es una pregunta, es una mandato que encubre una súplica. Bajo ella late el terror a la desaparición o, para quien quisiese pensar que nuestra caducidad es un pensamiento tardío, el terror al más allá de la muerte.



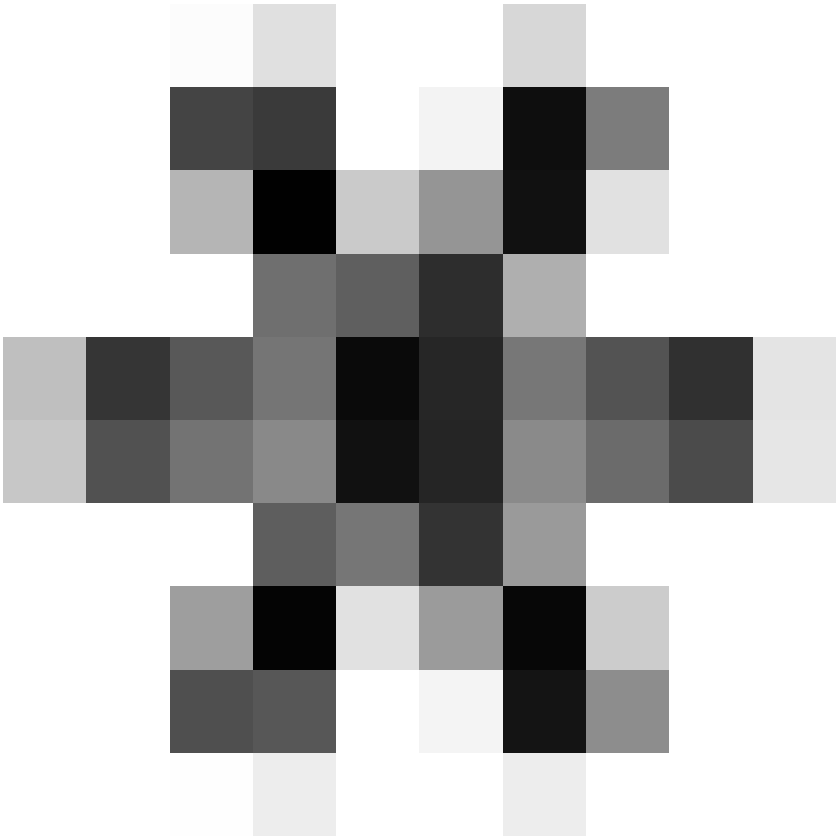
La metafísica es el juego perverso de la razón en el ámbito de las abstracciones. La práctica de su extralimitación. La teología es la introducción, en la metafísica, de una cláusula de cuya ilegitimidad advertía el propio Tomás de Aquino: que lo que es en el concepto ha de existir. Las ideas pueden ser pensadas, pero no tienen por qué tener otra existencia que la de ser pensadas. Puede remontarse la razón, en su proceder sintético, hasta imaginar la síntesis de todas las síntesis, es parte del juego lógico; lo que no debería hacer es otorgarle a esa síntesis una existencia distinta de la que le corresponde, o sea, una existencia que no sea estrictamente racional. Es por ello que las teologías más coherentes entienden que el «nombre de Dios» es todo lo que Dios es y puede ser.



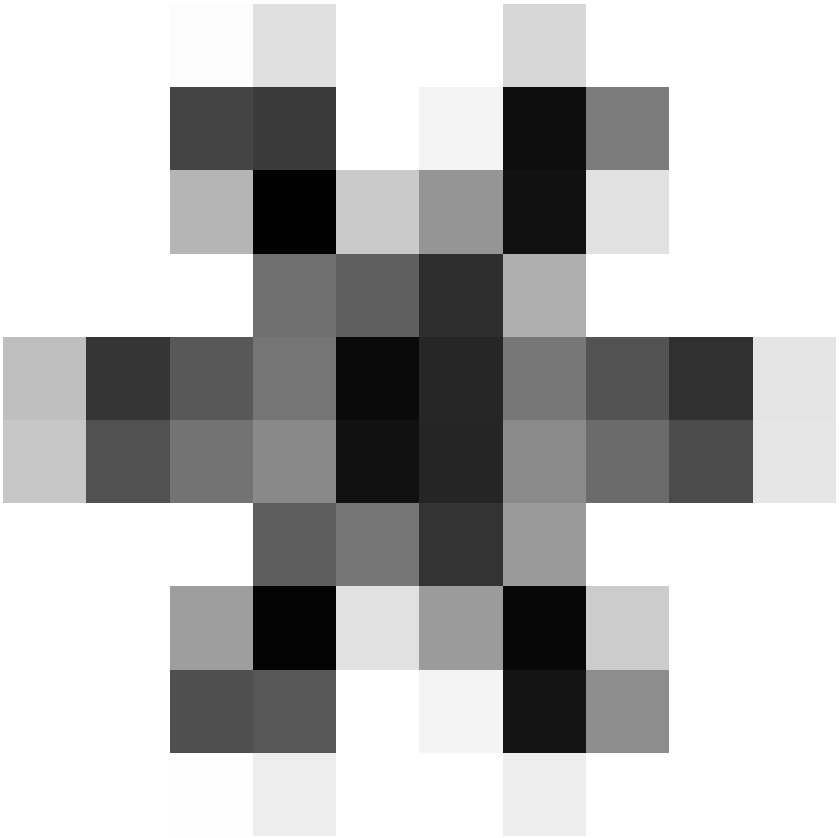
No obstante, para elaborar una teología no basta con designar la última síntesis o el último eslabón de una cadena causal. También es preciso decir algo de ella. Pero ¿qué puede decirse que no sea redundante? Se podía contar las historias de los dioses porque ellos se diferenciaban entre sí, pero ¿qué podría contarse de la síntesis en la que todo se resuelve?



Por supuesto tampoco se le podría definir puesto que el procedimiento que da lugar a las definiciones se vale de las diferencias para obtenerlas. No cabe dar definición alguna de la síntesis suprema que no sea absolutamente redundante [ilustración 3] puesto que, si ésta se diferenciase de algo dejaría de ser la síntesis absoluta. Siempre cabe decir, por supuesto, que se diferencia de las síntesis parciales, con lo cual se invalida igualmente esa expresión como definición (que de algún modo ya lo era) de Dios.



Cualquier definición de Dios que no fuese su propio nombre sería un error lógico. Y, si se quiere ser fiel a la lógica del juego, tal nombre habrá de ser impronunciable. Cualquier otro cosa le otorgaría determinación (límites) a algo que supuestamente no los tiene. Claro que un ente sin determinación es un ente vacío. La vacuidad del daoísmo o la del budismo son mucho más coherentes [ilustración 4].



Es fácil, sin embargo, caer en la trampa de arrimarse al tablero y jugar una partida. La metafísica es un juego vertiginoso que la razón juega en sus propios confines. Pero ya no son horas de metafísica. Deberíamos dejar estas controversias para los torneos juveniles en los que se aguza el ingenio al tiempo que se afila la retórica. Llegados aquí, me remito a lo dicho al inicio de estas páginas y antes de que alguien me vuelva a preguntar si creo en Dios, cierro el cuaderno y me dispongo a dar un paseo para ver caer la tarde.

ILUSTRACIONES

1. «El ente espiritual que el hombre presupone por encima de la naturaleza, o que supone creador y fundamento de ella, no es otra cosa que la esencia espiritual del hombre mismo, que sin embargo se le presenta al hombre como algo distinto de sí.» (Ludwig Feuerbach, La esencia del cristianismo)

La función del símbolo es bien conocida: darle visibilidad a lo no visible, procurarle una imagen para poder actuar sobre ello. Imaginar para actuar. Una práctica conocida y utilizada desde la más remota antigüedad por magɔs, hechicerɔs y psicoanalistas. Y, dado que las ciencias aún no han podido penetrar en la trastienda de la afectividad, es sin duda aún el único medio que tenemos para actuar en esos ámbitos.

¿De qué es proyección la imagen o la idea de Dios? ¿Imagen o idea? ¿Puede haber idea sin imagen? Es quizás demasiado expeditivo atribuir, como suele hacerse en los manuales de historia de las religiones, a las clases populares la imaginería mientras la élite intelectual (la que, entre otras cosas, escribe dichos manuales) se reserva la metafísica. El pueblo necesita imágenes para su devoción, dicen; a la inteligencia superior le bastan los conceptos. ¿Es eso cierto?

Sin duda, como afirmaba Descartes, un polígono de ocho lados puede imaginarse, pero es imposible imaginar uno que tuviese mil lados. Y es que imaginar no es pensar. Un polígono de mil lados puede pensarse, pero no puede imaginarse. El caso es que Dios, ese que, por definición, es infinito, no es representable. Puede pensarse, pero no imaginarse, como el polígono de mil lados. Dios es, pues, un pensamiento, una idea. Y una idea es algo que según Platón se ve (el verbo ideín, del que deriva, significa «ver») no ya con los propios ojos, sino con la intuición intelectual, es decir, la capacidad

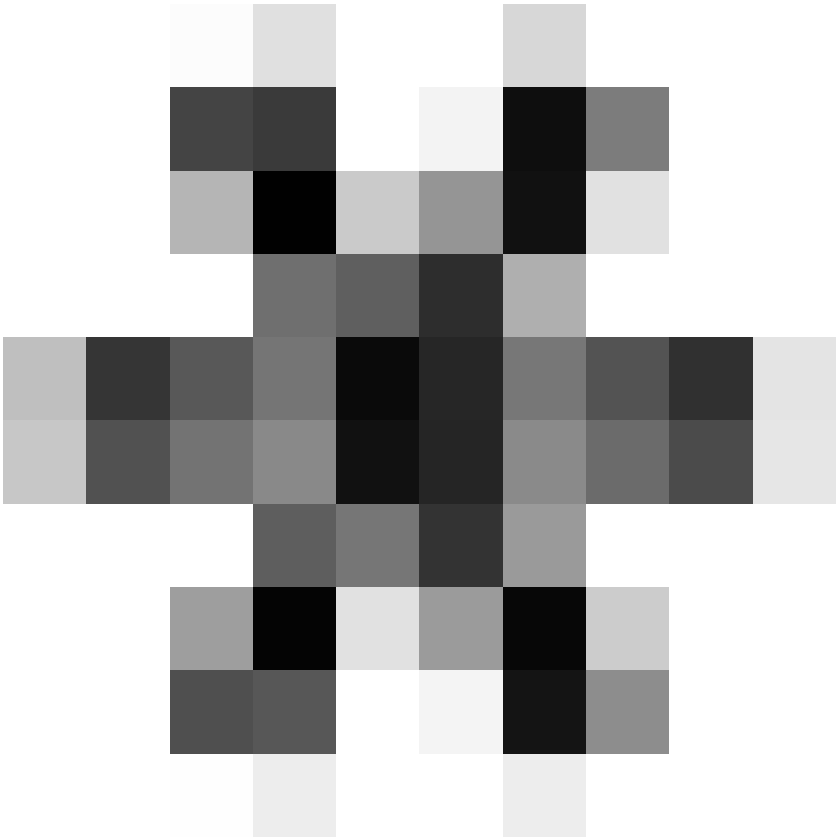
de formar conceptos. Dios es un concepto, un pensamiento sin imagen. En realidad, es el último eslabón de una cadena de pensamientos, la síntesis final que otorga la seguridad de un anclaje en el principio. Y es que, en cuestión de metafísica, nada más cierto que aquello de que el principio y el final coinciden: que Dios sea el alfa y el omega (la primera y la última de las letras del alfabeto) significa, entre otras cosas, que la reducción absoluta se obtiene como resultado final de un proceso racional de remontada a los inicios.

La imagen de un dios, de cualquier dios, es un medio para la curación, para el restablecimiento del equilibrio cuando éste se pierde, contra el miedo, contra la angustia, para la convivencia. Pero la idea de Dios no cura nada, sólo expresa la raíz de la enfermedad de la razón: la extralimitación a la que está abocada, la desgraciada capacidad de preguntarse por qué estamos aquí y por qué hemos de desaparecer. Por eso los pueblos, en su sabiduría, han vestido siempre a sus dioses, les han puesto ropajes con los que pudiesen ser vistos, con los ojos de la mente y con los del cuerpo, y les han procurado el alimento. Como el hombre invisible, Dios –el dios de los hebreos (no olvidemos su origen)– necesita vestirse para poder ser visto. O convertirse en hombre.

Los ropajes del Dios-Concepto son sus atributos morales. Vestimenta de tallas grandes, demasiados grandes para que pudiera ponérsela cualquier mortal. Todas las cualidades precedidas de la forma adverbial del infinito se le atribuyen. Infinitamente grande, infinitamente bueno, infinitamente justo y sabio. En cuanto a los atributos que atañen a su naturaleza, son confeccionados con el hilo del famoso traje del emperador, el hilo invisible de lo que no-es. Así, elaborados por la capacidad que nos permite pensar en términos de extremos y contrarios, surgen los atributos del ser supremo: la evidencia de nuestra desgraciada contingencia le otorga existencia propia e independiente; nuestra mutabilidad, decrepitud y variabilidad, la inmutabilidad; nuestra evidente limitación espacial, la omnipresencia; la limitación extrema de nuestros conocimientos, la omnisciencia, y la conciencia de nuestra caducidad, la eternidad. Todas las fantasías que el ser humano plasma en sus dibujos animados y todas las virtudes de sus héroes confeccionan la esencia del dios racional.

Luego, una vez ataviado, la criatura se expone fuera de la matriz racional que le ha dado el ser. Y he aquí que tomamos distancia de ella, la enviamos al empíreo, y establecemos vías de comunicación con ella a través de otros seres igualmente invisibles pero a los que representamos, éstos sí, con imágenes adorables.

Feuerbach se quedó corto. Seguía hablando de «esencia espiritual». Hasta Wittgenstein no podría empezarse a hablar de funciones lingüísticas de la racionalidad.



---

2. «Cada ser vivo es útil a los dioses como los animales son útiles a los hombres. Si una sola bestia es sustraída, es desagradable. Es por eso que no les gusta a los dioses que los hombres alcancen el

conocimiento.» (Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad, 1.4.10)

«Y dijo Yahveh Dios: “¡He aquí que el hombre ha venido a ser como uno de nosotros en cuanto a conocer el bien y el mal! Ahora, pues, cuidado, no alargue su mano y tome también del árbol de la vida y comiendo de él viva para siempre”.» (Génesis, 3. 22-24)

Los tankas del budismo tántrico tibetano representan el universo como un círculo al que Yama, el dios de la muerte, sostiene entre sus garras. En dicho círculo están representados los distintos mundos como distintos compartimentos del círculo: el mundo de los humanos, el de las bestias, el de los fantasmas o espíritus errantes, el de los demonios y el de los dioses. Los dioses son muchos. Ninguno de ellos se confunde con la idea del Uno, no son la síntesis racional que elaborara el cristianismo. Ninguno de ellos pretende ser el único. Conviven. Acaso Jehová fuese uno de ellos, uno de aquellos que entraron en guerra con los demonios, un dios celoso, vengativo, necesitado de los humanos. Acaso éstos fuesen también, como dice la Upaniṣad, su alimento. Alimentar a los dioses con el rezo acaso fuese entregarles la energía que necesitan para seguir existiendo. Dioses que se alimentan de las preces de sus «fieles». Dioses que apacientan rebaños. Rebaños de humanos. Dioses más poderosos cuanto mayores sean sus rebaños.

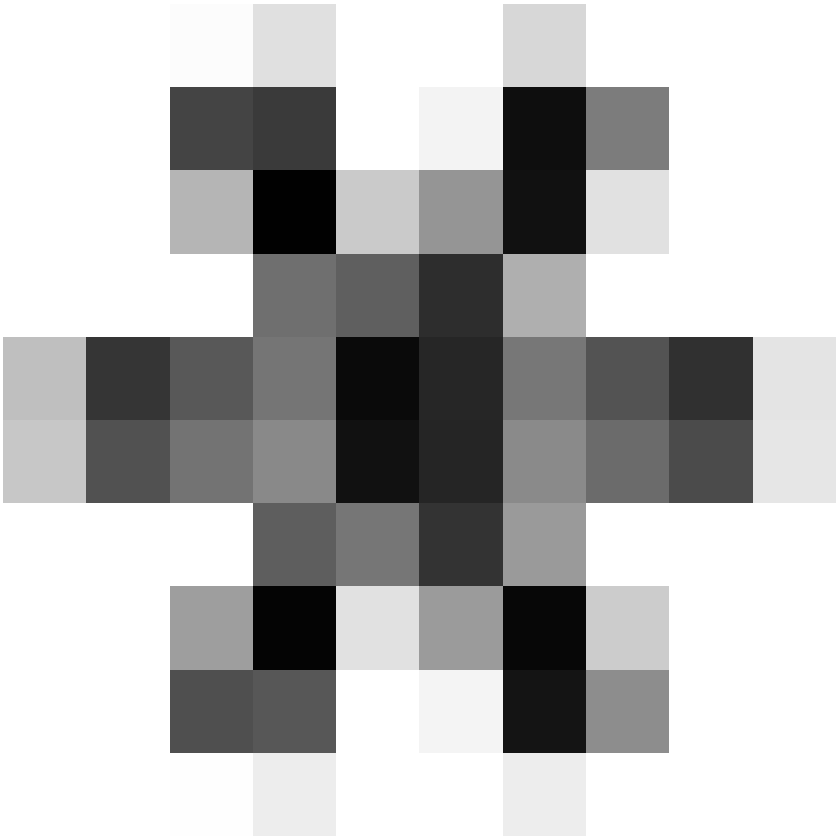
La iconografía tibetana muestra a los dioses sometidos al tiempo al igual que los humanos. Su «eternidad» es tiempo también, aunque incalculable en nuestro cómputo. Ellos están presos en la rueda de la existencia, el círculo que Yama mantiene firme entre sus garras. En esa rueda, según haya sido la naturaleza de sus actos durante su existencia, un ser humano puede elevarse a la morada de los dioses, pero los dioses, sin otro mundo al que elevarse, al final del cómputo habrán de bajar inevitablemente a ocupar un lugar en el mundo de los humanos. En su estado no pueden liberarse de la rueda. A esa liberación es a la que se refiere la enseñanza del budismo, no al paraíso de los dioses pues, al fin y al cabo, ellos están apresados en el círculo al igual que los humanos. Liberarse de la rueda de las sucesivas existencias es algo a lo que sólo los humanos pueden

aspirar. Los dioses, al no padecer sufrimiento alguno (por exceso de felicidad, decía el sabio Bhārata) no pueden desear liberarse, por eso han de bajar al estado humano.

Liberarse de la rueda del tiempo y de la muerte es salirse del círculo, y esto requiere dar el salto más allá de toda dualidad: el ser y el no-ser, la razón y la sin-razón, lo que está bien y lo que está mal. También la moral, la que mantiene las coaliciones, los grupos, los clanes, también ella es un anclaje en la rueda. El bien hace subir, el mal hace bajar. Pero la carga del bien tanto como la del mal se agota, convirtiéndose, como toda fuerza, en su contraria.

La idea de un absoluto allende las dualidades está presente en los textos védicos: es el brahman. Dentro de la rueda, todos los dioses (Jehová entre ellos). Fuera de la rueda, el brahman: energía en expansión, boca del universo, universo-rueda que sale de la boca-energía como una pompa de jabón del aro sobre el que sopla un niño, boca-abismo, boca inexistente, abismo más allá del sí y del no, del ser y del no-ser porque más allá del decir: puro supuesto, idea: idea necesaria para quienes no pueden pensar si no es mediante opuestos. La negación de los opuestos: idea, idea siempre, idea irremediablemente.

Fuera de los mundos, el brahman, supuesto último, anulación en la idea de las dicotomías conceptuales. En uno de los mundos, Jehová, el que tal vez ha muerto, por exceso de venganza, rodando rueda abajo hacia el mundo de la ira que se sufre. Muerto por exceso de ambición, muerto en el reino de los cielos, decaído entre los inmortales. Muerto, también, extinto en su inmortalidad, por el descreimiento de sus adoradores, por la escasez del rebaño. Descendido y encarnado, hombre de nuevo entre los hombres.



---

3. «No puede ser bueno el hombre que no quiere lo que Dios quiere en un caso concreto, pues es imposible que Dios quiera algo distinto del bien, y, precisamente por el hecho de que Dios lo quiere, necesariamente tiene que ser bueno y también lo mejor. Y por eso Nuestro Señor enseñó a los apóstoles a pedir –y a nosotros a través de ellos, por eso lo pedimos cada día– que se haga la voluntad de Dios…» (Eckhart de Hochheim, El libro del consuelo divino)

–Aquello que Dios quiere ha de ser bueno.

–¿Por qué?

–Porque Dios lo quiere. Si Dios quiere algo, eso ha de ser bueno.

–¿Por qué?

–Porque Dios no puede querer algo que no sea bueno…

¿Por qué lado empezamos? Da igual, siempre acabaremos en el otro lado que es el mismo lado. Es bueno porque Dios lo quiere. Dios lo quiere porque es bueno. Y es bueno porque Dios lo quiere. Y así sucesivamente.

Intentemos salirnos del círculo:

–¿Por qué no puede Dios querer algo que no sea bueno?

–Porque Dios es infinitamente bueno.

–¿Por qué es infinitamente bueno?

–Porque sólo quiere lo que es bueno.

Vaya. No parece que hayamos adelantado gran cosa.

Probemos de nuevo:

–¿Por qué Dios es infinitamente bueno?

–Porque de lo contrario no sería Dios.

Ah, vale. Entonces es cuestión de definición. Veamos de esta manera: entre las aptitudes de Dios, según se deduce de cómo ha sido definido, está la de ser infinitamente bueno. Un ser infinitamente bueno es aquél cuyas acciones no pueden no ser buenas (Dios está incapacitado para el mal, como para todos los contrarios de sus atribuciones). Pero...

–Y ¿qué es lo bueno?

–Lo que Dios quiere.

–Pues díganme por dónde se sale. ¿Al fondo, a la derecha?

El croar de la rana

Lo que de arte tiene la ciencia

Las teorías pasan, la rana permanece.

JEAN ROSTAND

Cuando la ciencia hace metafísica

La rana no es muda. La rana croa. Lo que pasa es que no la podemos entender. Y el problema no es que no la entendamos, ni tampoco que pretendamos entenderla, el problema es que creemos que nuestras interpretaciones son verdaderas, y que seguimos entendiendo la verdad de acuerdo con los parámetros metafísicos que heredamos de Platón. Para el imaginario colectivo, que una teoría sea verdadera no significa simplemente que funcione, es decir, que de su puesta en práctica se obtengan los resultados apetecidos, sino que, puesto que se obtienen, las cosas son tal como las cuentan. No tenemos bastante presente que el instrumento, además de haber sido creado para el experimento de acuerdo con los parámetros de la teoría en cuestión, es, digamos, otra manera, más sofisticada que los órganos perceptivos, de entrar en contacto con ellas.

Quienes pertenecen a la comunidad científica son conscientes, en su mayor parte y desde hace tiempo, de que el funcionamiento de sus sistemas teóricos no revierte en verdades ontológicas. De hecho, para ell∂s, la verdad no se distingue de la funcionalidad, de ahí que las teorías puedan ir reformulándose progresivamente de acuerdo con los resultados de los experimentos. Pero no son poc∂s l∂s que temen ver disminuir su poder si asumen de repente que la noción ontológica de verdad no es la que les corresponde.

Cuando una teoría pretende dar razón de eso que denominamos «la realidad» más allá de la escueta verificación de sus premisas en orden a los resultados, se está extralimitando. Porque de esa supuesta realidad no tenemos referente. Lo que tenemos son construcciones, creíbles en la medida en que con ellas nos es más fácil vivir y convivir. Percepciones e instrumentos no son sino el marco de aquella ventana que Wittgenstein decía que veíamos mientras creemos ver el mundo a través de ella. De la realidad, en efecto, sólo podemos tener representaciones, y acaso sean éstas la

única realidad posible pues, al fin y al cabo, la realidad es un supuesto que, al modo aristotélico, debiéramos entender como hypokeimenon o sub-stancia, es decir, simplemente, aquello que sub-yace bajo cualquier determinación. Sin duda estaban en lo cierto los antiguos escépticos cuando negaban la posibilidad de establecer un criterio con el que pudiese validarse cualquier representación. Para establecer la validez de una representación, pensaban, hay que poder compararla con aquello a lo que representa. El criterio es un elemento de juicio que valida algo de acuerdo con su referente, pero ¿cómo validar un enunciado acerca de la realidad? ¿Dónde está el referente? ¿No estaremos comparando siempre una representación con otra representación?

A estas alturas, cualquier científic∂ inteligente sabe que nada tiene que ver el hecho de que una teoría funcione con su correspondencia con la supuesta realidad, es más, se las apaña incluso muy bien erradicando el su(b)-puesto y quedándose con los resultados. Hace tiempo que se reemplazó el concepto de verdad por el de verificación. Que una teoría no sea verdadera sino tan sólo verificable quiere decir que una teoría es válida si los resultados que se obtienen concuerdan con las previsiones. ¿No podríamos acaso ir un poco más lejos? ¿No podríamos pedirle prestado al arte su noción de coherencia interna? Definir la verdad como coherencia interna (aquello que Aristóteles le exigía a un buen argumento) sería hacerla depender de la buena articulación de sus elementos, de su buena organización. Valorar un mundo-teoría de esta manera es valorarlo en términos de relaciones. Un mundo-teoría bien organizado es un mundo-teoría que convence, y un mundo que convence es un mundo que hace sentido. Será verosímil, que no verdadero, siempre que sus elementos formen un todo coherente. A diferencia de la verdad, la coherencia se establece entre los elementos que conforman el todo, no acorde a un supuesto referente con el que se deba establecer correspondencia.

Cierto es que esto implica definir las teorías como elaboraciones artísticas. Y al hombre teórico (entiéndase: el científico, pero también todo aquel que religiosamente se ampara en su creencia en los supuestos teóricos, de cualquier índole que éstos sean) le molesta sobremanera que su actividad sea equiparada al arte. Entiende que el arte es ficción, lo cual, para él, equivale a falsedad

y divertimento. Y volvemos al mito de la verdad. Hay, en el hombre teórico, una muy antigua vergüenza ante la idea de que su actividad sea asimilada al arte. Esa vergüenza puede fecharse: arranca de la famosa distinción que introdujo Platón en el orden del saber. Y, es curioso, mientras el filósofo censuraba el arte del relato, los valores estéticos, encabezados por la belleza, venían a formar parte de su aparato teórico. A Platón, en efecto, se debe tanto la apropiación, por parte del científico, del término «belleza» para calificar sus logros, como la evaluación negativa o tolerante de los factores tradicionalmente adscritos al ámbito artístico como es el caso de la imaginación creadora o «fantasía». Veamos a qué se debe lo primero y en qué términos puede considerarse erróneo lo segundo.

De acuerdo con la metafísica platónica, en la que verdad y belleza son categorías asimilables dado que ambas constituyen la base del frontispicio del edificio moral en cuya cúspide se sitúa el bien, podía atribuirse sin inconveniente la belleza a cualquier propuesta epistémica. El/a científic∂ convencid∂, que nunca utilizaría el término «artístico» para calificar su teoría cuando constata que está bien urdida, no tendría reparos, sin embargo, en hacer uso del adjetivo «bello», que sólo en épocas muy recientes (concretamente en el año 1747, cuando el filósofo Charles Batteux lo aplicó a todas las artes que hoy entendemos como tales reuniéndolas así bajo un mismo principio) se atribuyeron las artes, burlando así la censura platónica. Con ello, el saber epistémico no hace más que reafirmarse en una excelencia derivada de su carácter moral: la belleza es la condición del uno-idéntico-a-sí-mismo-y-verdadero, la belleza es transparencia, claridad, limpieza.

La «limpieza» de un teorema, de una jugada de ajedrez, de un razonamiento, transpira la metafísica de lo bello del viejo Platón: lo limpio es en sí, no está contaminado por lo otro, a diferencia de lo sucio que lleva adherido partículas o elementos que no le pertenecen o lo que está «manchado»: una mancha es un atentado contra los límites, contra la «integridad» de lo idéntico a sí mismo. Lo limpio es sin contaminación, perfectamente delimitado: simple, uno y, por tanto, claro, evidente. En lo limpio todo es reducido a la unidad, o todo está excluido salvo lo que es idéntico. Y nada más limpio que el concepto que, siendo universal, es sin diferencia, uno consigo mismo (donde el «sí mismo» sobra, por suponer una doblez,

una reflexión o distancia que ha de ser recorrida). Frente a lo limpio, la confusa extensión de lo sucio: indeterminado, diseminado, segmentado, oscuro, opaco; multiplicidad de lo que no logra ser sin participación, lo que no es sino que deviene. Pliegues, bifurcaciones, encrucijadas, tizne, proceso. Trayectorias. Si vivir es eso, trayectoria, lo que acometió la razón teórica en sus inicios fue una operación de limpieza: trazar límites, separar, recortar, ordenar, convertir la vida en un camino.

Cuando se consideraron «bellas», las artes no hicieron otra cosa que asumir un cumplimiento eidético. Es conocido el largo proceso que desembocó finalmente en el concepto de «bellas artes». Fue por mediación del término disegno (que para los manieristas significaba a un tiempo el dibujo y el concepto o la idea mental, por tanto el «ver» platónico) que la belleza se introdujo como el adjetivo adecuado para unificar la serie de habilidades que ahora entendemos por «artes». Las artes del disegno, por supuesto, no habían dejado de ser técnicas, y la técnica tenía que ver con la ciencia, por supuesto, no con las emociones. No ha de extrañarnos que de aquella primera Academia di Disegno (que fue, en realidad, la primera Academia de Bellas Artes) fuera miembro el propio Galileo, quien estuvo allí a cargo de la enseñanza de las matemáticas. Galileo, que no admitió la propuesta de Kepler, con la que hubiese resuelto las contradicciones de sus propias teorías, porque la elipse no le parecía «bella»: «limpia» como lo era el círculo. Y es que la ciencia prefiere el círculo porque el círculo «miente menos», como decía aquel matemático cuyo nombre ahora no recuerdo.

La «belleza» de un teorema, de una forma geométrica, de un razonamiento o de una imagen se definiría, de acuerdo con la metafísica platónica, por el conjunto armónico de la pluralidad de los elementos que los conforman, y es gracias a esa armonía que estos logros adquieren el carácter moral que les emparentan con el Uno verdadero.

Acerca de la coherencia

El orden conceptual siempre es reductivo. En el concepto «fruta» desaparecen las manzanas, las naranjas, las peras y, más aún, esta y aquella naranja o manzana o pera. Así también, desaparece, en el orden metafísico, la multiplicidad de las singularidades que se armonizan en el Uno. Pero, en qué se fija o qué percibe, ante un conjunto armónico, aquel que emite el juicio estético, ¿la unidad o las relaciones que logran configurarla? ¿Qué es lo que aprecia?

La idea de relaciones no tenía cabida en el universo estético platónico. La belleza no podía, como se atrevería a proponer Giordano Bruno, depender de las relaciones, pues esto suponía poner en peligro dos cosas: por un lado, la idea-concepto de belleza como referente inmediato y, por otro, su objetividad. La noción de relaciones está estrechamente vinculada, en efecto, con la de una subjetividad. El que es capaz de admirarse de la armonía es un sujeto, como también lo es el que obtiene placer en la apreciación de las relaciones que dan lugar a esta armonía. Un placer, este de las relaciones, que no tardaría en destronar a aquel otro placer, el de la contemplación de la idea de belleza en el objeto que participa supuestamente de ella. El placer de las relaciones es evidentemente un concepto moderno. El relativismo es siempre peligroso, y la subjetividad entrañaba la defensa de la relatividad de la belleza. A Giordano Bruno que, entre otras cosas, defendía la subjetividad de lo bello, lo quemaron. Y no hicieron lo mismo con Diderot, porque eran otros tiempos. La belleza, para él, como para Bruno, dependía de las relaciones.

En una estética de las relaciones, la armonía se torna coherencia, la unidad no absorbe la multiplicidad, y es precisamente esto, la visión de una multiplicidad concertada, y no la visión de la unidad indiferenciada, lo atrayente. Una estética de las relaciones, por ello, tiene más que ver con el arte que con la metafísica de Platón; apunta a la coherencia interna y, legitimando a un tiempo el

conjunto y sus partes, elimina, por superfluo, la necesidad del referente eidético.

Puede que fuera con el fin de evitar esto que Platón quiso distinguir entre dos tipos de imágenes: la copia-icono y el simulacro o fantasma. Aceptó con reservas la primera –la que representaba fielmente su referente, guardando las proporciones, el tamaño, etc.– y rechazó tajantemente la segunda, que no atendía al modelo. Su problema –su miedo– se debería sin duda a que el simulacro ponía en peligro su sistema porque volvía inútil el elemento clave del mismo: la idea. Como explicó muy bellamente Gilles Deleuze (La logique du sens), la diferencia entre ambos tipos de imagen estriba en que la copia se funda en el parecido mientras que el simulacro lo hace en la diferencia. El criterio para establecer la «bondad» o «verdad» de una imagen-copia es su parecido, pero no su parecido con la cosa a la que representa, sino con la idea de esa cosa, a la que también la cosa se asemeja y a la que se refiere. Esa idea es el concepto, el universal, único. El simulacro, en cambio, no necesita del referente eidético porque no pretende adecuarse a ninguna esencia preestablecida. El simulacro no funciona verticalmente, como la jerarquía platónica, sino al modo rizomático, estableciendo conexiones.

La inversión del platonismo, tal como entendía Gilles Deleuze que había propuesto Nietzsche, sería el triunfo de los simulacros sobre los iconos. El simulacro ya no sería una copia degradada, sino una potencia positiva. Abandonaríamos así el ámbito moral para entrar en el ámbito estético: entender el mundo como simulacro significa eliminar la necesidad del referente (eidos) y la obligación de pensar en términos de adecuación y representación.

De esto derivan consecuencias importantes para lo que atañe al procedimiento teórico, pues mientras que un mundo de imágenes-icono exige estrategias de trabajo cuyas palabras-clave sean «interpretar», «descubrir», «traducir», etc., un mundo entendido como simulacro requiere verbos como «elaborar», «diseñar», «confeccionar», admite y propicia la diferencia, la multiplicidad, y elabora con criterios de eficacia. (Valga la propuesta –me ha parecido evidente– de que un mundo es una teoría.)

Asumir que una teoría es una elaboración racional elimina la

necesidad de suponer que deba ser verdadera para ser eficaz. Que un buen ensamblaje funcione para el fin propuesto ha de bastar. Éste era, por lo demás, el sentido que tenía originalmente la palabra «arte»: la capacidad de ordenar las piezas en un conjunto, una noción que guarda una estrecha relación con la noción pitagórica de kosmós, que significaba el orden del conjunto de todas las cosas, su buen ajuste, su justa proporción, su ensamblaje. Para los antiguos pitagóricos, el orden cósmico (expresión que no deja de ser una redundancia) era, como lo fue también en India y en el Oriente asiático, un orden fundamentalmente dinámico, que tenía que ver con el ajuste de las fuerzas que con-forman el universo.

Etimológicamente, el arte no era, pues, otra cosa que la capacidad de ensamblar partes para formar un todo organizado, y a esto es a lo que me quiero referir al emparentar el arte con la ciencia. Desde tan escueta definición no sería difícil aceptar que producir un modelo científico sea un modo de hacer arte, es decir, de ordenar las piezas de una realidad que se nos muestra fragmentaria e inconexa. La actividad teórica es una de las maneras en que trabaja eso a lo que Nietzsche llamó instinto de ficción y que responde a la necesidad de organizar el caos para poder controlarlo. Que, luego, las ficciones se ofrezcan para ser creídas es otro cantar. Una vez configurado, cualquier modelo, cualquier kosmós, nos invita a considerarlo como una fiel representación. De qué, es lo de menos. La razón necesita que las historias tengan un principio, y eso es lo que importa. Así que la realidad (supuesta), siempre invisible e inaprensible, se habrá de «descubrir». Lo perverso de esos «descubrimientos» es que sustentan el fundamentalismo epistémico alentando la creencia en un orden referencial que otorga poder a los constructores de realidad, un poder, el de des-velar, que excede los límites de su función que no es otra que la de construir. Si su actividad se emparenta con el arte, el único poder que detentan es el que les otorga la eficacia de sus teorías, lo cual no es poco, sin duda alguna.

Entender la ciencia como el arte de elaborar mundos implica reemplazar la noción de verdad por la de coherencia interna y los valores de comprobación por valores relacionales, erradicando la noción de referente. ¿Es esto una herejía para el conocimiento?

La apreciación de la coherencia interna parece ser, por tanto, la bisagra entre lo científico y lo artístico. Teniendo esto en cuenta, convendría prescindir, en lo que respecta a la palabra «arte», de las connotaciones que derivan de las actividades ociosas emparentadas con ella y así recuperar el sentido primigenio del término, que no sólo corresponde a las técnicas de representación, sino también a algo más primigenio: una disposición que responde a una necesidad, la de con-figurar: hacer figura, formar imagen, elaborar sentido, ordenar y que, para ello, se vale de una facultad igualmente denostada por el científico platónico: la imaginación.

La imaginación es la facultad de producir imágenes, por tanto, la de representar. Aristóteles pensaba que esta facultad nada tiene que ver con la verdad y la falsedad, con lo que tiene que ver es con la sensación. No obstante, en otro lugar afirmaba el filósofo que el alma discursiva jamás puede pensar sin el concurso de una imagen: el alma nunca piensa sin phantasma, decía. Esto no ha de extrañar, dado que en su sistema hilemórfico la materia no puede ser pensada sin la forma; para ser pensada, la materia necesita tener una imagen. Lo curioso es que Aristóteles hizo extensiva esta afirmación a todo tipo de abstracciones, incluidos los objetos matemáticos. No hay pensamiento que no conlleve algún tipo de representación mental. Todo producto del pensar, incluso el más abstracto, es el resultado de una actividad representativa. Si admitimos esto, habremos de dar razón a Cornelio Castoriadis cuando declaraba que la imaginación no presupone el logos[1] sino que lo precede y que, por tanto, no le pertenece ni la duda ni la creencia. La creencia es algo que viene después, en el trato con la verdad y el error, ese trato que el pensamiento discursivo reclama, siendo su modo peculiar de proceder. La creencia le pertenece al orden teórico; sólo hay creencia allí donde se da la dicotomía verdad/error. Son curiosas las consecuencias que pueden extraerse de esta afirmación, y es importante tenerla en cuenta a la hora de considerar, por

ejemplo, la cuestión religiosa: si en ese ámbito alguien nos habla de creencia sabremos que quien habla lo está haciendo desde la teoría, no desde la experiencia. Y es importante también para entender aquella vergüenza del científico a la que antes me refería.

Dada la participación activa de la facultad de imaginar tanto en la representación como en la disposición coherente de los elementos en la unidad teórica, cabría reconsiderar esa benevolencia con la que el hombre teórico admite la intervención de algunos factores propios de lo artístico en los primeros estadios de la elaboración de las teorías científicas.

Mostrar, como se ha hecho tantas veces, que la ciencia requiere «cierta dosis de imaginación», estudiar la manera en que la «creatividad» interviene en los descubrimientos científicos, referirse a las «imágenes» y «metáforas» de las que la ciencia «se sirve» para «describir» o «ilustrar» sus modelos (como si el estilo, la forma en que se muestra no fuese parte constitutiva de la teoría misma), todo ello pertenece al discurso con el que el hombre teórico pretende ponerse a salvo de lo que le parece ofensivo y degradante: que su discurso sea emparentado con la ficción.

Decir que la imaginación «también» es necesaria para la elaboración de las teorías científicas es una reducción ingenua e incluso diría que malintencionada cuando sirve para encubrir ciertos miedos, como el de perder los privilegios o, más comúnmente, el de perder la base que sustenta la consistencia del yo. Es indudable que tanto la denominada «imaginación» como la tan mal traída «creatividad» (que pasó de ser un don divino a ser un simple mecanismo de resolución de problemas) forman parte del proceso mental que interviene en la construcción de sentido, ya sea en las artes, ya sea en la ciencia. La diferencia que pueda establecerse entre ellas no radica en esto, sino en las derivaciones prácticas o formales que respectivamente entrañan.

No se trata, obviamente, de negarle a la ciencia su peculiar modo de funcionar, no se trata de inmiscuirnos en sus procedimientos; tampoco se trata de negar su utilidad, esto es, la finalidad externa que la caracteriza. Se trata tan sólo de denunciar el uso impropio de la palabra «verdad» cuando se libera de la noción de correspondencia. Cuando esto ocurre, esta noción pasa a formar

parte de lo que Richard Rorty llamaba el léxico último, ese compendio de ideas de las que nadie que sea interrogado al respecto puede dar cuenta si no es recurriendo a ellas mismas.

–¿Qué es la verdad?

—La verdad es la verdad.

—¡Ah!

El miedo del hombre teórico

Y volviendo ahora a la pregunta que se insinuaba recurrentemente a lo largo de estas páginas: ¿cuál es el miedo del hombre teórico? ¿Qué miedo encubre su indulgencia para con las nociones de «creatividad» e «imaginación»? ¿Qué miedo arropa su verdad?

Seguiremos en compañía de Rorty, ya que lo he nombrado. Analizando el problema que la filosofía analítica ha tenido siempre con la cuestión de la veracidad de los enunciados, éste llegaba a la conclusión de que la mayoría de los filósofos del lenguaje y epistemólogos quieren obtener tan sólo una cosa: «una relación de nuestras representaciones del mundo que nos garantice que no hemos perdido contacto con éste».[2] Con esto pretendía responder al escéptico que preguntaba: «si todo fuese un sueño, si todo fuese un constructo, si no hubiese nada que representar, ¿en qué cambiarían las cosas?».[3]

La pregunta, efectivamente, es ésa: ¿qué pasaría si pensásemos que toda teoría es un constructo, que no hay ninguna «realidad» que sustente la nuestra propia? Pues, al fin y al cabo, de eso se trata, ¿o no? Si no creyésemos posible lograr, en alguna medida, conocimiento de la realidad «tal cual es», ¿nos empeñaríamos tanto en establecer la diferencia entre lo que es real y lo que es ficción? ¿Hablaríamos siquiera de ello? ¿Sería necesario tal discurso? ¿Acaso no nos parecería más importante el que una teoría, de cualquier tipo que ésta sea: científica, física, psicoanalítica, poética u otra, simplemente «funcione», esto es, que sea eficaz: que nos ayude a actuar, a sanar, a vivir, a convivir?

Perder contacto con lo que llamamos realidad es perder el sentido de la propia identidad: si nada hay cierto en lo que apoyarnos, «yo», mi «yo» en el que creo, en el que quiero creer, se tambalea. He de confirmarlo pues, reforzar una idea con otra idea, la idea de yo con la idea de mundo, la de mundo con la de Dios, la de Dios… ¿? Ya.

Los problemas acerca de la ficción, de si la vida es o no es real, o acerca de cómo distinguir una teoría científica de un poema dejarían de suscitarse, nos dice Rorty, si no fuera por ese miedo a «perder contacto» con lo real, ese miedo que es, ciertamente, un rasgo definitorio de la tradición filosófica de Occidente. Y es que el mundo del logos se ha sostenido sobre el concepto del «ser», un concepto que permite las manipulaciones, los experimentos y las predicciones y que nos evita pensar que no somos, sino que sucedemos. Reemplazar la noción de ser por la de estar-siendo o, mejor aún, por la de suceder, más acorde, por otra parte, con los logros actuales de la ciencia, implica una modificación de la mirada, no sólo de las cosas –que más que como «entes» han de verse entonces como fuerzas, como trayectorias– sino también de nosotr∂s. Que un individuo, una sinfonía y una mesa sean sucesos, que sucedan, significa que convergen en el tiempo. No el tiempo de los relojes, pues captar un suceso en ese tiempo sería solidificar las fuerzas, determinarlas, distanciarse de ellas, hacerlas de nuevo objeto y situarnos como sujeto ante ellas. Captarlas y captarnos como sucesos es verlas hacerse y hacernos con ellas. Entrenarse en esto, en esa temporalidad del suceder tal vez sea cuestión de escucha, no de discurso. Captar el suceder mismo es salirse del tiempo. Estas dos últimas modalidades de la percepción requieren una modificación del propio ritmo que no es posible conseguir mediante la razón lógica.

Sin duda nos sería provechoso acudir, por ejemplo, a aquella conciencia hermenéutica de India. Su diosa terrible, Kālī, destruye. Ése es su cometido. Que destruye el universo es lo que comúnmente se entiende, pero no se trata de eso; la historia es bastante más sutil: se trata de destruir la creencia en la «realidad» del mundo. No hay «realidades» en la cosmología india, lo que hay son ficciones. Y sabio es, en esta tradición, aquel que logra comprender esto. Kālī no destruye el mundo sino las imágenes, los simulacros, destruye la creencia que hace de ellas realidades sólidas. Porque las imágenes tienen tendencia a solidificarse. Kālī destruye la creencia en la solidez de los mundos que creamos, esa solidez que adquieren en la mente por efecto del miedo, del miedo a no ser siempre, el miedo a que las cosas dejen de tener permanencia y nos soporten.

Destruir la ilusión, o la creencia, no obstante, no tiene como fin, no

ha de tenerlo, dejarnos simplemente sin sustento. Esto no tendría ningún sentido, salvo para quienes decidiesen morar en la cuerda floja o se dediquen a la vida ascética. El fin es el de seguir teniendo libertad suficiente como para seguir elaborando, construyendo modelos que nos ayuden a navegar sin vernos limitados por la necesidad de sostenerlos cuando dejan de ser válidos.

Las construcciones, al fin y al cabo, son independientes de las creencias que suscitan y el hombre teórico debería serlo igualmente para con sus criaturas. Y si es cierto que, como decía Deleuze, «el más cerrado de los sistemas tiene aún un hilo que sube hacia lo virtual y de donde desciende la araña»,[4] lo que importa es no perder de vista el hilo y entender que lo virtual no es ninguna realidad primordial o empírea, no, sólo es aquello, llámese lugar o estado de libertad, donde el instinto de ficción puede seguir tejiendo. ¿No es acaso éste el cometido de la araña?

Y la rana abrió la boca, y engulló a la araña. De noche, se la oía croar.

Cinco ratones ciegos

La educación como violencia

o acerca de la enseñanza de la filosofía en la universidad

[...]

tres ratones ciegos:

dos ratones ciegos:

un ratón ciego:

un ratón ciego:

uno ciega ratones:

dos ciega ratones:

uno ciega ratones:

[...]

vean cómo corren:

vean cómo corren:

vean cómo corren:

[...]

viste alguna vez:

viste alguna vez:

viste alguna vez:

viste alguna vez:

tal cosa en tu vida:

como tres ratones ciegos:

cuatro ratones ciegos:

cinco ratones ciegos:

seis ratones ciegos:

siete ratones ciegos:

siete ratones ciegos:

seis orgullosos caminantes

cinco días de Navidad

cuatro y veinte mirlos

tres ratones ciegos. Van

una frase nominal

una frase nominal

por favor repita

parar rompe la regla

alinear los indicadores numéricos

parar rompe la regla. No.

Seguir obedece otra regla

parar rompe la regla

alinear los indicadores numéricos

¿quién ciega ratones?

una frase nominal

eso es agresión

cláusula imperativa

conducta temerosa

usando las piernas

una frase nominal

más agresión

pensamiento divergente

interrogativa

oyente involucrado

el oyente no es ciego

oyente no ratones

oyente viviente

¿son símbolos?

aprieto de humanidad

explosión de población

fuera de control

yo también

bucle infinito

mira cómo corro

Aquí debería acabar esta charla. Creo que la metáfora habla por sí misma. La intención de Laurence Lerner, autor de este poema,[1] nada tenía que ver con el asunto del que debatimos en este foro. Su crítica iba dirigida a aquellos que, por aquel entonces, en los inicios de lo que sería el viaje de la Inteligencia Artificial, sostenían que los ordenadores pueden ser creativos. Que ésta sea, hoy en día, una cuestión aún sin resolver habida cuenta de que la comunidad científica sigue sin ponerse de acuerdo acerca de cómo definir eso que llaman «creatividad», me anima a seguir utilizándola aquí para ofrecer un retrato bastante acertado de lo que ocurre en nuestras universidades. Y, dado que el poema me parece lo suficientemente explícito, su lectura habría de ser suficiente y, repito, debería dar por terminada esta charla. Pero... parar rompe la regla... y no quiero exponerme a los reproches que sin duda se me dirigirían... claro que... seguir obedece otra regla... Asumiremos esto. Lo asumiré partiendo del supuesto de que... el oyente no es ciego, de que el oyente es un... ¡oyente viviente! Porque sólo así merece la pena hablar.

Cuando me invitaron a participar en estas Jornadas aún no se había iniciado el conflicto internacional en el que estamos inmersos,[2] por lo que quién las organizó no podía saber lo pertinente que sería, en estos momentos, hablar de ética en la universidad. Hablar de ética en la universidad es, en efecto, hablar de educación, y hablar de educación –de formación– es hablar de política.

Es curioso ver, una vez más, cómo, en tiempos revueltos, quienes más y mejor enseñan son los propios estudiantes y me alegra, entre tanto desastre, comprobar que aún late eso que yo creía lamentablemente perdido: la conciencia, por parte del alumnado universitario, de ser una fuerza pública. Incluso, cuando las circunstancias así lo requieren, una fuerza pública contra la fuerza del orden público. Pues el desorden es indudablemente necesario cuando un gobierno pretende mantener por la fuerza el orden del despropósito y de la sinrazón.

Cuando las más simples reglas de la lógica quedan ausentes de los discursos de quienes nos gobiernan y son reemplazadas por el más

puro cinismo podemos decir que estamos asistiendo a un caos político y en tales circunstancias es necesario que la democracia se ejerza en la calle. Me alegra, pues, comprobar que no estamos muertos y que desde las aulas nos recuerden, a quienes nos ganamos el sueldo hablando, aquello que olvidamos desgraciadamente a menudo: que educar debería ser más un abrir brechas en las murallas que mantienen un orden indebido que enseñar a poner ladrillos para fortalecerlas.

Hablar de ética en/de la universidad es hablar de educación. Hablar de educar y ser educado, de cómo educar y ser educado. La palabra connota, etimológicamente, dirección, lo cual es bastante aterrador si pensamos que para dirigir se utiliza siempre una suerte de violencia, pues, en efecto, abrir camino, imprimir una dirección es violentar un terreno que no tiene, en principio, otras sendas que las que el agua o la lava trazan en su descenso y unos pasos que se quieren erráticos, transeúntes. Quien dirige, o conduce, encauza; y ¿cómo saber qué cauces son los más adecuados? Educar es algo más que una responsabilidad, es una prueba: la del aprendizaje de la ceguera y su reconocimiento.

¿Es posible hablar de ética en la universidad sin hablar de violencia? Me temo que no. La violencia está implícita en los tres conceptos: ética, educación y universidad. La educación por su relación directa con la política; la ética por la coacción social que ejerce cuando se la confunde con los códigos morales, y la universidad por ser una institución tristemente vinculada al poder y por tener el cometido de transmitir valores y saberes convergentes y unívocos. La uni-versidad se contrapone (la palabra lo indica) a cualquier ideal de di-versificación. Como concepto, entraña, pues, una contradicción desde el momento en que quisiera entenderse como el lugar en el que se propone cultivar la libertad del pensar, entrando de esa manera en evidente contradicción, también, con la enseñanza de la filosofía entendida no como ciencia (cuyos saberes requieren el consenso) sino como pensamiento vivo, permanentemente en proceso y, en consecuencia, ineluctablemente subversivo. No debemos olvidar que el ideal científico de la filosofía, presente ya en la voluntad epistémica de Platón y, qué duda cabe, en la formulación del método hipotético-deductivo de Aristóteles, lo hizo manifiesto un filósofo que ejercía de funcionario

del Estado –me refiero a J. G. Fichte.

Como constataba H. Arendt, la palabra educación tiene un sentido perverso en política, pues la meta verdadera es la coacción sin el uso de la fuerza. Educar, en política, afirmaba, significa quitar a los que vienen su propia oportunidad ante lo nuevo. ¿Es posible una educación que no sea política?

Para Platón la educación era la única manera de lograr un Estado ideal, y el político había de ser filósofo. Para Schopenhauer, en cambio, la política era incompatible con la filosofía. ¿Qué ocurrió con la filosofía en el tiempo que media entre Platón y Schopenhauer? Ocurrió que los políticos –que suelen ser cualquier cosa menos filósofos– la domesticaron poniéndola en manos de funcionarios del Estado. Ocurrió que la filosofía se volvió universitaria: que pasó de ser un instrumento para el conocimiento de uno mismo a ser un instrumento para la universalización del conocimiento. En las universidades, mediatizada por el poder político y eclesiástico y por la opinión pública, la función subversiva de la filosofía quedó anulada. Desde la constitución de la primera universidad –la de París, en el año 1200, en cuyos estatutos aprobados por el Papa y el rey de Francia se prohibía, entre otras cosas, la casi totalidad de las obras de Aristóteles– hasta los profesionales de Jena (Reinhold, Fichte, Schelling, Hegel) en el XIX, la filosofía estuvo al servicio de los poderes religiosos y civiles. ¿Es posible hablar de ética en la universidad sin hablar de violencia? Me temo que no.

Bien podría ser que lo ético pasase por eliminar de la universidad su carácter falsamente universal abriendo cauces para el reconocimiento de otro tipo de ethos: el hábitat, aquello en lo que propiamente moramos. El hábitat no está dado, ha de construirse acorde con un modo de estar-siendo en el mundo. Digo bien, no un modo de ser sino un modo de estar-siendo. Porque el ser no es, está siendo. O, mejor dicho, nada ni nadie es, sino que está-siendo. Somos trayectorias. Como los faros de los vehículos que, en las postales nocturnas, por el tiempo de exposición, trazan estelas luminosas, somos trayectorias que dejamos nuestro rastro en la memoria o en la escritura de quienes nos cuentan. Historias que son estelas. Para la memoria: toda memoria es la impresión de lo propio

en lo ajeno. Así fundamos el hábitat: yo acostumbra a morar en corazón ajeno, diría el poeta.

Bien podría ser que lo ético, en la universidad, consistiera en abandonar la actitud arrogante de quien se ampara tras la universalidad del saber cuando éste no es sino el consenso de lo propio. Porque educar (ex-ducere) significa dirigir hacia fuera, conducir fuera de lo propio, fuera de lo mismo, hacia lo otro, lo extraño. Y, sin embargo, ¡qué poco nos sometemos a la impronta de lo ajeno! O ¿no es cierto que, las más de las veces, evitamos detenernos en los párrafos que nos resultan más abstrusos, más difíciles, más extraños, menos... familiares? Pues, ciertamente, ésos son los que más esfuerzo requieren: una detención, un cambio de mirada, un cambio de dirección que no siempre estamos dispuestos a realizar por... ¿falta de tiempo? El tiempo, compañer∂s, es algo que únicamente tenemos mientras estamos vivos. Y lo que sé es que cuando nos detenemos, por ejemplo, en la lectura de una novela japonesa o en la escucha de una música india, aprendemos de ello que hay un sinfín de matices que nuestra cultura, que se ha erigido sobre la modalidad cuantitativa y ha despreciado tradicionalmente la cualitativa, no ha sido capaz de transmitirnos. No obstante, seguimos empeñados en no dar entrada, en nuestros Departamentos, a otro tipo de Filosofía que no sea la occidental o, cuando lo hacemos, es por la puerta trasera, con condescendencia y suspicacia. Y es que la endogamia, en la universidad, no lo es sólo de personal, lo es también de contenidos.

Bien podría ser que lo ético, en la universidad, pasase por el cultivo de cierta humildad, la que consistiese, entre otras cosas, en reconocer y en enseñar que el mundo no está dado ni está por descubrir, sino que se construye. Que la llamada «realidad» es aquello que se nos ofrece poniendo a prueba nuestra capacidad de imaginar y construir modelos.

A l∂s estudiantes, concretamente a l∂s de Filosofía, en efecto, se les defrauda de muchas maneras y a muchos niveles. Se les defrauda cuando se burlan sus iniciales expectativas de conocimiento con la desidia que nos hace contabilizar los minutos de clase procurando que sean menos o convirtiendo las clases en ejercicios de egomanía; se les defrauda cuando la hora de clase viene a ser un anecdotario y

sus hojas de apuntes se quedan en blanco porque no hay, en lo que se cuenta, ningún contenido digno de reseñarse; se les defrauda cuando se les alecciona en una Verdad cualquiera (metafísica, religiosa o científica) en vez de mostrarles por qué y cómo las conclusiones de un sistema teórico son requeridas necesariamente por las premisas de las que parte.

Lə estudiantes llegan a las aulas creyendo que se les va a enseñar el sentido del mundo y de su propia existencia. Lógicamente, pronto se desencantan, pero no se les suele decir que el desencanto es el inicio del viaje, que el trabajo consiste precisamente en persistir en ello. De esto no se les suele advertir porque implica una subversión del ideal educativo que es, qué duda cabe, político. O ¿no estamos hablando de formación cuando hablamos de educación? ¿No estamos hablando de dirigir la mirada, de enseñar a mirar desde cierto punto de vista? ¿No estamos enseñando a mirar como a nosotrəs nos han enseñado? ¿Podríamos acaso hacer otra cosa? Pues, sí, podríamos. Pero eso sería sembrar el desorden. El desorden que es necesario, no obstante, para cualquier renovación, para evitar la degeneración de lo mismo, la pérdida de significado que adviene cuando algo se repite demasiado. La repetición es una manera bien conocida de anular significados, no tienen más que hacer la prueba: contemplen su mano mientras repiten la palabra que la nombra: mano, mano, mano mano mano mano manomanomanoma... llegará un momento en que desaparecerá la mano y no sabrán qué es lo que están contemplando. Algo permanecerá ante sus ojos porque, por supuesto, las cosas no son los conceptos que las nombran, algo permanecerá ante sus ojos, pero no sabrán decir el qué; el nombre habrá perdido su sentido.

Educar a la manera platónica, enderezando la mirada, ese mirar «correcto» que se suponía ser el legado del filósofo, implica saber cuál es la dirección correcta y, lo que es más, implica creer que hay una dirección correcta y que ésta puede ser conocida. Sin embargo, extrapolando aquello que el filósofo budista Nāgārjuna aplicaba al conocimiento de lo que llamaba la «verdadera realidad», podríamos decir de la mirada correcta a) que no la hay, b) que si la hay, no puede ser conocida, y c) que si es conocida, no puede ser enseñada.

¿Quiere esto decir que sería mejor dejar de hablar? Puede que sí

(empezando por mí, claro, aunque, ya saben: parar rompe la regla...), pero el silencio, ese silencio que es el anverso de la palabra no arregla gran cosa, pues la voluntad de palabra sigue latiendo en él, su ausencia la convoca: la ausencia siempre lo es de una presencia porque la ausencia es ante todo un estado de conciencia. Hablar pues, pero lo justo. Lo justo para transmitir... ¿el qué?, ¿lo que hemos aprendido? Recordemos que Aristóteles consideraba que no es ético no enseñar lo que uno ha aprendido, pero ¿es así siempre?

parar rompe la regla...

oyente viviente...

el oyente no es ciego...

Seguir obedece otra regla...

una frase nominal...

oyente involucrado...

¿quién ciega ratones?

por favor repita

por favor repita

por favor repita

Tal vez sea éste, ya, el momento de callar.

A menudo es más interesante atender a la forma del texto que a su contenido. El ritmo de un escrito, su respiración, dice a veces el contenido del mismo mejor que lo que cuenta. Ocurre algo parecido con el habla: es generalmente más interesante atender a la actitud que genera el discurso en el hablante que a los contenidos del mismo, porque los contenidos tienen, muy a menudo, poco que ver

con lo que realmente se quiere decir. Eso, cuando se tiene algo que decir, claro.

La forma no es el formalismo, tampoco es un añadido, un recubrimiento o un artificio decorativo. Por «forma» quiero entender el modo, esto es, el ritmo, la secuencia vibratoria. En ese sentido, la forma es el contenido. Atendiendo a la forma podemos conocer el contenido más allá del mismo o, incluso, en contra o a pesar del mismo. El cómo dice el qué, lo comunica. ¿Qué comunicaremos en el modo académico? ¿Qué habrá de comunicarnos el ritmo plano, monocorde de las «proposiciones con sentido»?

Una frase nominal... por favor, repita...

¿Tal vez, repito, sea éste el momento de callar?

Hemos repetido hasta la saciedad. La historia del pensamiento es la historia de la repetición. Hacemos de la repetición, creencia y de la creencia, saber y del saber, sentimientos, estados interiores, emociones... cultura. Tal como decimos, así sentimos. Sentir es pensar. Palabras-sentimientos. Razón senti-mental. Palabras que dicen comportamientos y al decir los dictan. Dicción, diccionario: cultura. Cultivamos las palabras y ellas germinan, crecen, y las hacemos ritual, las repetimos. Y crece un mundo, un mundo en el que creer. Y creemos. Y porque la creencia ha de instituirse las hacemos sentimiento: decimos el sentir, lo dictamos. Y vivimos al dictado. Consensuados. Con-sentidos. Convivimos. Y he aquí que nos acostumbramos: lo dictado se nos vuelve costumbre... moral.

¿Quién ciega ratones?

Ciega ratones el político o la política, el educador o la educadora, el funcionario o la funcionaria del Estado, aquel o aquella que habla sin decir, aquel o aquella que dice lo que se dice, aquel o aquella que repite lo que otr∂s han dicho.

Ciega ratones aquel/la que aburre con retóricas vanas, aquel/la que mata lentamente de tedio y decepción con tal de cobrar el plus de productividad.

Ciega ratones aquel/la, también, que inocula el virus de la Verdad administrando transfusiones de plasma conceptual a quienes se sienten enferm∂s de sin-sentido. Aquel/la que ofrece paraísos sistemáticos a los heridos de vida. Aquel/la que inyecta, como un orgullo de raza, la intelectualidad que encubre nuestra miseria: nuestra ignorancia.

Tanta es nuestra ceguera que no distinguimos quiénes son, realmente, los ratones ni quién está corriendo... oyente involucrado / el oyente no es ciego / oyente no ratones / oyente viviente...

En el ámbito filosófico, a estas alturas, no hay razón suficiente para guiar si no es en la descreencia. En mis clases yo solía a menudo sorprender a l∂s estudiantes cuando, en los momentos en los que les veía más entusiasmad∂s e identificad∂s con un tema, les advertía contra la inclinación a creerse lo que les contaba: no crean nada de lo que les cuento, les decía, ni cuando les hablo de una teoría cualquiera, ni cuando les hablo por mí misma. Sigo pensando que es un buen principio.

Déjenme que, para terminar, les lea un pequeño párrafo que, de entre todos mis escritos, es de los pocos que aún suscribiría:

«Descreer. Descreer. Eliminar el lastre de todas las creencias. Ése es el umbral del vacío, la puerta que conduce al interior que es centro y superficie.

»No os convenceré. No es un combate la enseñanza. Han venido a combatir, pero he aquí que el enemigo les dice “No creáis nada de lo que os he dicho, no creáis lo que os cuento.” Ésta es la primera lección de filosofía; también será la última. Entre la primera y la última enseñaré lo que otros han pensado y han creído. Nadie puede entrar en el reino de la filosofía si no es sabiendo esta lección, la primera y la última. Ya no. Nunca más. Hemos creído demasiado. Hemos matado demasiado. Es hora de hacer limpieza. Que la nada espera a ser probada.

»Y luego, desde la nada, todo. Todo ha de ser construido, por gusto o por utilidad, ya nunca más por creencia.»[3]

III

MUROS DE SEDA INDIA

Salvar las fronteras

Hubo un tiempo en el que la noción de frontera iba inevitablemente unida a la de horizonte. La mirada del viajero se dirigía por igual a la línea del horizonte y al linde del territorio que pretendía franquear. Entonces, la metáfora de la frontera significaba el largo recorrido de lo propio a lo ajeno, de lo conocido a lo desconocido, y su paso, una iniciación. No había viaje sin frontera y ésta señalaba un obstáculo, algo que debía ser vencido, roto, abierto o, también, salvado. Pues abrir una brecha en el límite para poder pasar al otro lado no supone eliminarlo; a veces, las más, el límite se traspasa o se salta salvándolo: manteniéndolo como señal de que precisamente ahí ha sido necesario el salto, el esfuerzo, la pericia o la astucia.

El horizonte es el límite de lo que abarca la mirada, y así era la frontera para el viajero: el límite de lo propio, esto es, de lo que ya se anduvo, la promesa de lo por venir en el trayecto. La frontera era un horizonte cuya particularidad consistía en que se podía alcanzar, un horizonte cuya línea podía convertirse en comba: una cuerda con la que jugar a perder o ganar lo ajeno: quien pisara la cuerda perdía, quien la saltaba podía seguir. Asumir lo ajeno, ampliar así los propios límites, conocerse en lo otro, tal era la propuesta del viaje.

Hoy, sin embargo, viajar se ha hecho más difícil. La dificultad del viaje es proporcional a la facilidad del traslado. Trasladarse no es viajar. En el traslado, junto con las maletas y los enseres, se acarrean generalmente las pertenencias que conforman la identidad: los juicios, las opiniones, los conocimientos, los deseos y los sueños. Lo que hacemos, al trasladarnos, es simplemente cambiar todo esto de lugar. Nunca logramos tocar lo otro, lo que habita en aquel otro lugar porque, apenas lo alcanza, nuestra mirada lo transforma en algo fácilmente digerible. No vemos nada más, nada distinto de lo que estamos acostumbrados a ver, porque nuestros sensores, diestros en el arte de la traducción, han seleccionado los elementos y los han sometido a nuestras habituales reglas de construcción.

De este modo, la frontera se convierte en lo fronterizo: lo que está al lado, el límite tenue que cruzamos cuando el tedio se apodera de nosotr∂s. Pero no tardamos mucho en comprobar que lo otro, vertido en nuestros moldes, sigue siendo lo mismo. Entonces es cuando decimos que es tiempo de volver, sin darnos cuenta de que, en realidad, nunca nos hemos ido. Las agencias de traslado (que así debían de rebautizarse las mal llamadas «agencias de viaje») saben esto, y por ello fijan la duración de las estancias, entre otras cosas, de acuerdo con las estadísticas del tiempo de acomodación de sus clientes a lo nuevo, lo cual rara vez pasa de los quince días.

La frontera ha dejado de ser horizonte desde que es posible trasladarse a otro continente con el sólo interludio de unas horas sentado en la butaca de un avión. Cualquier país lejano se convierte, entonces, en fronterizo. Aquel que se traslada a él no va a exponerse, no va a ofrecerse al embate de lo ad-verso, sino que va a comprobar, simplemente, «con sus propios ojos» lo que ya vieron sus propios ojos en los documentales o páginas de internet. Busca lo que ya vio, lo encuentra, se emociona de acuerdo con el referente audiovisual y vuelve a trasladarse (lo llaman «regresar»), pocos días después, incólume.

La frontera, no obstante, sigue existiendo, aunque no allí, sino adentro. La frontera es el juicio que no nos permite experimentar lo otro; la frontera es la opinión que se consolida con lo pre-visto; la frontera es el ojo incapaz, por ser propio, de desprenderse de sus hábitos de reconocimiento y la razón inhábil para deshacer sus pliegues, para alisar el tejido de la mente y volver a plegar de otra manera. Establecer límites para poder reconocer es la tarea del entendimiento; necesitamos límites para el reconocimiento, pero ¿podríamos dejar de convertir esos límites en categorías de aislamiento? ¿Seríamos capaces de ver más allá de ellos?

Hay lugares que hacen tambalear la seguridad del viajero, lugares en los que siente que sus límites se pierden y su espacio se pone en peligro. India es uno de esos lugares, o al menos lo era cuando viajé allí por primera vez en 1987. India golpea los sentidos de tal manera que paraliza el proceso de discernimiento habitual, golpea como una totalidad y como tal es recibida. Golpean los sonidos, los colores, el aire denso, los olores, golpean los miles de seres en

movimiento, golpean como una marea, como el viento de arena en un desierto, golpea anulando, en quien decide no defenderse atrincherándose en un hotel de cinco estrellas, las vías de conocimiento a las que está acostumbrado para hacerle sitio, paulatinamente, a otro modo de conocer que tiene su sede en la sensibilidad y que actúa integrando imágenes. Las de una estación de tren, por ejemplo: el roce de los saris, el olor a harina frita, las voces de los vendedores de chai, de plátanos, de pakoras, los cuerpos de los porteadores, las manos, miles de manos gesticulando, agarrando, pidiendo, empujando, soltando, apretando, y los ojos, cientos y cientos de ojos oscuros que resbalan o hieren, indagan, se posan en la piel, la «propia» piel... Saberse un punto entre todos, un punto tan sólo en movimiento, es la primera lección que uno aprende en India. Sentado tras el cristal opaco y enrejado del vagón, bajo los ventiladores que escupen filamentos de polvo negro, el turista (que ya se cree viajero) aprende que la unidad es un concepto que se establece a partir de lo múltiple y que lo otro, sin dejar de ser otro, puede enseñarle a ver lo propio con la misma fascinación con la que contemplase algo nunca visto. La segunda lección es que cada cosa participa de las otras y que la totalidad es una palabra sin sentido si no designa a cada uno de los seres, aquel niño, por ejemplo, de piel color del suelo, que durante la parada pasa barriendo, con una escoba hecha de ramas secas, el polvo de los compartimentos.

En ningún otro lugar podría haberse imaginado un principio supremo tan acorde con aquella multiplicidad de formas: el brahman, principio sin género, sin atributos, indefinible, indeterminado, incognoscible. Por falta de límites (no puede conocerse aquello que carece de límites). Sin límites. Sin fronteras. Más allá de la última dualidad pensable, la totalidad sólo puede ser definida negativamente (no es esto, no es aquello, ni lo otro, ni...). No es ninguna cosa, ningún «algo». Tampoco es «Dios», porque Dios es lo Otro y crea el mundo. El brahman no crea, es pura exhalación; no se expande, es expansión, y por ello todo lo que hay es brahman. ¿Cómo podría no ser así? ¿Acaso un principio absoluto que creara algo distinto de sí mismo no dejaría ipso facto de ser absoluto? Ningún dios que sea distinto del mundo puede ser absoluto, por muchas cualidades absolutas que se le prediquen. No puede serlo: cuestión de definición. Tampoco podría serlo alguno que incluyese

en su definición el hecho de que «existe», dado que la existencia es un concepto que implica la no-existencia. Cuestión de definición, igualmente. El brahman, punto inicial, germen y a la vez pulso universal, se sitúa más allá de la existencia y de la inexistencia, más allá del ser y el no-ser, más allá, en definitiva, de la mente y sus categorías, sus límites y sus dicotomías. Existir o no existir, ser o no ser resultan de la aplicación de los procesos lógicos mediante los que la mente conoce el mundo. Un principio absoluto extramental, de suponerse, ha de situarse más allá de nuestras formas de conocer. Los dioses que presiden las religiones dualistas, por ello, son supuestos racionales poco coherentes cuando se resuelven en unidad metafísica. Ciertamente, el brahman no deja de ser igualmente un supuesto metafísico, pero bastante más coherente si tenemos en cuenta que se sitúa más allá de las posibilidades del decir, y que no se distingue del mundo fenoménico.

De esta manera, aún situándose racionalmente más allá de todo lo que sea susceptible de ser concebido, el brahman puede palparse, olerse, sentirse, experimentarse. Por eso es relativamente fácil, en India, lograr la conciencia de la pertenencia a la totalidad y poder llegar a afirmar «Yo soy Eso». «Eso»: el brahman, la totalidad sin partes, sin atributos, sin diferencias. La experiencia mística no es algo extraño, lejano, reducido a las celdas de clausura de unas épocas tenebrosas o a lugares remotos y apartados del mundo. La experiencia mística es, por ejemplo, ver zambullirse los búfalos en las aguas del río y emerger sus grandes cuerpos, y verlos pasar, luego, con el cuero reluciente sembrado de escasos y largos pelos de tonalidad parda, el cuello estirado y los párpados semi-cerrados sobre sus ojos serenos. La experiencia mística es algo tan común como esa falta de distancia entre quien contempla y lo que contempla. La unidad contemplativa es pérdida de uno y ganancia de todo para nadie, porque nadie queda, en la pérdida, que pueda tener conciencia de haber ganado algo. Tampoco se trata de unificarse con un concepto –y el «Uno», no lo olvidemos, es un concepto. No se empatiza con un concepto; se empatiza con un ser, con un gesto, con algo, se empatiza con otrə. Se trata de deslizarse en lo otro, de sumergirse, como el búfalo, en el río. Sumergirse en el río y ser río, ser búfalo, serlo todo porque todo está en el búfalo y el búfalo es río y lo es todo. Se trata de perder las fronteras.

Esta facilidad para tomar conciencia de la pertenencia a la totalidad es la razón por la que, hasta que el hinduismo se viera políticamente contagiado de fundamentalismo, el espíritu indio haya permanecido siempre abierto, inclinado a asimilar más que a tolerar (la tolerancia es una cualidad etnocéntrica, una manera hasta cierto punto no agresiva de afianzar las fronteras). Cuanto más abarcante sea una forma religiosa, más fuerte es, pues su amplitud le permite eliminar distinciones que producen roces y querellas. Ahí donde se entienda que quien logre decir «Yo soy Eso» es porque ha llegado, en su humildad, al más alto saber, ¿qué dificultad habría en comprender a alguien que, en otro lugar y desde otras fronteras, dijera ser Dios? Cuando los misioneros cristianos llegaron a India, se asombraron de la facilidad con la que sus habitantes acogían la figura de Yeshua bar Yosef como uno más de sus maestros, y de que lo representaran sentado, como el propio Buddha, en posición de loto. Entre seres «despiertos», en efecto, ¿qué diferencia podía haber? Aquello que el pueblo judío interpretara como la expresión de un inadmisible orgullo era para el indio la del más alto nivel de conciencia, pues quien profiere tales palabras no se eleva como un «yo» individual a la categoría suprema sino, muy al contrario, expresa el descubrimiento de la condición ilusoria de ese yo y de todas las particularidades que nos diferencian. Al misionero, entonces, le competía la tarea de salvar sus propias fronteras…

Toda frontera establece una dicotomía, y toda dicotomía es el resultado de la voluntad de control de la mente sobre una realidad que se nos ofrece o se nos impone, según se vea, como un todo. Occidente no ha sabido qué hacer con las diferencias que estableció a lo largo de su historia, le pareció más sencillo, siempre, tomar partido por lo uno y rechazar lo otro (el espíritu o la materia, el más allá o lo terrenal, etc.). Pero situarse en un polo es propiciar la aparición del contrario y reforzar lo propio es potenciar la diferencia.

Nuestra frontera, el límite que nos impide realizar el viaje, es nuestra incapacidad para acceder a esa experiencia de unidad o, dicho de otro modo, la poca maleabilidad de los límites con los que definimos nuestros territorios, es decir, los límites de lo conocido, de lo aprendido. «No rodees tus cuerpos con líneas», aconsejaba

Leonardo da Vinci a sus discípulos, pues ¿cuál es el grosor del espacio que hay entre una superficie y el aire que la rodea? ¿Dónde está el límite entre el dentro y el fuera? Y ¿qué es una línea sino el límite que la mente establece para hacer más manejables las cosas?

Sería recomendable la práctica interior del sfumato, dejar de saber dónde termino yo y dónde comienza lo que no soy. Preguntarse: ¿soy yo el aire que roza mi piel, el aire que respiro, el que expulso y que aspiran otr∂s a mi lado? ¿Dónde termino y empiezas tú? ¿Dónde acabas tú cuando me tocas y aprietas mi mano y te respondo? ¿Dónde empieza el agua en la que me baño y que se introduce por mi boca, por mis poros, esa agua del Ganges que acarrea un cuerpo muerto un poco más abajo y que acaricia el de l∂s niñ∂s recién nacid∂s que descansan en el lodo de su cauce? ¿Dónde termino y dónde empieza lo otro? Y mi voz, mi voz-pensamiento, cuando tú me escuchas y asientes, esa voz que te alcanza y dota de imágenes tu mente, ¿dónde empieza mi voz y dónde termina? ¿Dónde empieza la tuya? ¿Dónde empiezan mis pensamientos y dónde los tuyos? Y luego, ¿cuánto depende cada cuerpo de aquel otro lado de sus límites? La práctica interior del sfumato (la difuminación de los contornos) debería facultarnos para atender a las posibilidades de los cuerpos más que a la revisión de las imágenes con las que los contrastamos para afianzar sus límites. De esta manera, tal vez recuperaríamos la capacidad de pensar lo que percibimos en vez de percibir lo que pensamos.

Otra lección que India puede –o podía– enseñarnos es aquella que tiene que ver con la espontaneidad. Nuestra frontera, nuestra mayor frontera, de la que deriva nuestra incapacidad para comprender otras culturas, es ese empeño en comprender a partir de lo ya sabido, algo que nos deja sin recursos cuando no podemos enfrentarnos a las cosas con una traducción en las manos. Sin instrucciones, nos encontramos perdid∂s. Sin embargo, sólo desde lo no sabido o desde la pérdida voluntaria de los propios parámetros pueden abrirse nuevas vías para el conocimiento. Para ello, la espontaneidad es la clave. Algo que hemos perdido en gran medida y que es la fuente de las respuestas naturales mediante las que, al margen de nuestras respectivas culturas, nos es siempre más fácil reconocernos. L∂s habitantes de India aún conservan en gran medida esa espontaneidad que permite el libre curso de un saber

hacer anterior a los saberes aprendidos. Ni la circulación viaria, ni el arte, por ejemplo, serían allí concebibles sin ello.

Tal vez pueda ilustrar lo dicho el relato de aquel concierto de música clásica occidental al que asistí en Benarés y que difícilmente podré olvidar. Eran músicos italianos que formaban una orquesta de cámara y estaban de gira por India. Los enviaba el gobierno italiano para promocionar su música y su cultura, cosa para lo cual se había invertido no poco capital. Benarés es célebre por sus conciertos de música india; se dan cita allí los mejores músicos del país. No era frecuente que acudieran músicos occidentales. Se dispuso una amplia carpa, se alfombró el suelo y se cubrió con telas de algodón blanco sobre las que se dispusieron gran cantidad de cojines y almohadones, según era costumbre. Nos descalzamos, nos acomodamos y esperamos el inicio. En el estrado, los músicos, vestidos de etiqueta, organizaban sus partituras en los atriles. Notamos que al público indio le divertían estos preparativos. Sus músicos no usan ni sillas, ni atriles, ni partituras. Se sientan en el suelo, se concentran y entonan. Su preparación es una larga entonación. Las cuerdas vocales e instrumentales han de hallar las vías, los flujos, sus modulaciones.

Era el mes de noviembre, una época en la que proliferan los insectos voladores. Los músicos italianos iniciaron su actuación. No pasó largo tiempo antes de que una nube de insectos atraídos por la luz se pusiera a revolotear delante de las partituras. Cuanto más se empeñaban los músicos en leerlas, más dificultades hallaban. Demasiadas manos les hacían falta para, simultáneamente, pasar la página, alejar de su frente y sus ojos a los insectos y seguir tocando el instrumento. La risa de algunos jóvenes indios se nos contagiaba cada vez que la flauta travesera dejaba escapar notas inconexas mientras el flautista trataba de aplastar en su mejilla a un insecto (inmediatamente reemplazado por otros cuantos que le hacían repetir la misma operación), o cuando el percusionista, distraído por lo mismo, no hallaba la página en la que estaba escrito el único redoble, que también era su única intervención en el concierto.

Aquella noche pensé que si bien las empresas de hamburguesas podían introducirse en India y colonizarla, nunca lo haría nuestro arte, al menos no mientras aquella cultura conservara esa capacidad

que nosotr∂s al parecer hemos perdido, la de atender directamente a esa vibración que nace del interior de cada un∂ y que, condensada, toma forma entre tod∂s. El músico indio no interpreta, configura. La música india es un arte que requiere una muy difícil y larga preparación, pero dicha preparación le hace apto para poder crear, en el momento de la actuación, una obra cuya duración será la del tiempo que dure la performance, y que habrá terminado cuando el músico deja de tocar. Una obra escrita para que pueda ser repetida carece de sentido para el músico indio. Creo que los miembros de aquella orquesta italiana tuvieron la oportunidad de comprender cuán lejos estaban de aquella realidad cuando esa noche, después de su actuación, les invitamos a escuchar tocar a los músicos indios. Tod∂s sentimos, unánimemente, que el gobierno italiano había fracasado estrepitosamente en su campaña de difusión cultural.

Puede que la frontera que hasta ahora ha habido entre India y Occidente se trazara con el cuerpo. Los indios han sido maestros en el arte de la metafísica, pero han sabido no rechazar el suelo mientras construían en lo abstracto.

Durante mucho tiempo me extrañó ver, durante el invierno, en el norte de India, cómo la gente se protegía del frío con bufandas y gorros de lana mientras permanecían con los pies descalzos o con chanclas. En Occidente tenemos buen cuidado de calzar a l∂s niñ∂s para evitar que se resfríen, «sabemos» que «el frío sube por los pies», no nos importa ir en invierno con la cabeza descubierta, pero no se nos ocurriría no protegernos los pies. Descalzos, en cambio, l∂s indi∂s no se enfrían más que nosotr∂s yendo con la cabeza descubierta. La diferencia entre estas dos actitudes no deja de ser significativa: ell∂s se protegen del cielo, nosotr∂s de la tierra; ell∂s se mantienen en contacto con el suelo, nosotr∂s queremos evitarlo. Dos actitudes que manifiestan dos maneras de relacionarse con el medio y que han derivado en dos formas de comprensión bien distinta en el terreno de la metafísica, la epistemología y las artes. A pesar de haberse erigido su cultura sobre un impresionante sistema metafísico-espiritual, ell∂s no se separan de la realidad inmediata mientras que nosotr∂s, siguiendo a Platón a pesar de todo, seguimos rechazando el mundo en pro de una verdad que está en otra parte y nos quedamos sin nada cuando nos damos cuenta de que Aristóteles

tenía razón: que no existe la blancura si no hay cosas blancas, que las ideas son abstracciones construidas por nuestra mente y que sin mente, quedamos desprovistos de supuestos.

A la práctica del sfumato interior sería provechoso añadir la costumbre de andar descalz∂ y con la cabeza cubierta unas cuantas horas al día. Cuestión de tratar de hallar el equilibrio, hallar la manera de seguir las vías que convergen en el centro, que es también la manera de pasar la frontera salvándola. Salvándola: porque si desapareciera sería señal de que habríamos dejado de existir. La existencia, al fin y al cabo, no es sino el movimiento de contrarios que, como pensaba el viejo Heráclito, perpetúa el universo. Las fronteras son necesarias. Lo son, sobre todo, para invitarnos al viaje. ¡Ay de aquel que no sea capaz de transgredir sus límites y atreverse a ser lo que no es! Salvar la frontera, pero nunca con la intención de defenderla con la vida, de hacerla infranqueable, de atrincherarnos tras ella, de hacer de ella un cerco «insalvable». Salvarla, precisamente, porque ella es símbolo de la aspiración a pisar la línea del horizonte, a sobrepasarnos, a sobrevolarnos. Salvarla, porque ella representa, en nosotr∂s, la necesidad de abrirnos a lo que no somos y ser más siendo menos, ya que el paso al otro lado nos hace menguar en el falso orgullo de creernos más de lo que somos, abriendo brechas, vías, espacios al fin y al cabo, en el que poder comunicarnos y, de esta manera, ser algo más que «yo mism∂».

El espacio sonoro de India

Tres consejos me dieron, al poco tiempo de llegar a la ciudad más caótica de India, para poder circular en bicicleta por sus calles: cuando llegues a un cruce, no frenes, y sobre todo no te pares, acelera. Si te pitan, no te apartes, no cambies el rumbo, sigue adelante. Cuando vayas a torcer, no cedas el paso, no te detengas. En un principio me lo tomé a broma, pero cuando vi que por no hacer caso de ellos había organizado sendas catástrofes, comprendí que una lógica oculta regía aquel compacto engranaje de vehículos, gentes y animales y que debía prescindir cuanto antes de lo aprendido en materia de circulación viaria. Fue una brusca anulación de mis parámetros, a la que siguió un nuevo aprendizaje, lento al principio y, luego, bruscamente global en cuanto comprendí cuáles eran las facultades que habían de ponerse en funcionamiento. No era la memoria, no se trataba de la observación de ningún código abstracto, ni de la lectura e interpretación de ningún sistema de señales. Cualquier cosa menos eso. Cuando a aquella mítica ciudad trajeron un semáforo, lo colocaron del revés, las luces –que, por supuesto nunca llegaron a encenderse– hincadas en el suelo. Ni la obediencia a normas externas ni el orden impuesto por ellas eran bienvenidos. Cuando pretendíamos poner en práctica algo parecido, no sólo entorpecíamos sino que poníamos en serio peligro aquel flujo asombrosamente concertado. Sin duda, el caos sólo existe en la mente de quienes llegan de fuera, donde los objetos son entes separados cuyos movimientos han de ordenarse según las leyes de un espacio entendido como resultado del movimiento. Pero, allí, el espacio era otro; no se trataba de un concepto, sino de un organismo. Todo aquel que haya circulado en una ciudad india sabe de lo que hablo,[1] como sabe también que, contra todo pronóstico, funciona aquello que en otro lugar nunca funcionaría.

Pues bien, el secreto consiste en que la norma no es externa, sino interna. El tráfico se regula desde la intuición de cada uno, una intuición que no ha de interpretarse como el resultado acertado de la duda o la casual inspiración del momento, sino como un saber certero proveniente de los sensores del cuerpo, que la gente de

Benarés tiene aún muy despiertos y que guían tanto sus gestos y sus acciones como sus juicios y sus afectos. Orientad∂s sobre todo por el sonido (los camiones llevan, en la parte trasera, un rótulo que dice «Horn, please»), ell∂s saben cuándo deben apartarse y cuándo no, cuándo lo hará el otro, la otra, en qué momento, a qué proximidad, con qué ángulo de desvío.

Era bastante frecuente ver a los varones entablar un auténtico cuerpo a cuerpo con el extranjero o la extranjera cuando les veían avanzar hacia ellos. Les divierte ponerles a prueba y tantear su generalmente escaso dominio de la improvisación. Una sola regla es la que rige: procurar no chocarse; el resto es cuestión de atención y habilidad. La educación de los sentidos, su alerta, capacita a los cuerpos para establecer una comunicación inmediata. Cada uno siente el movimiento de los demás y anticipa su trayectoria, una trayectoria en la que interviene, pues cada cuerpo es un punto que participa del inmenso engranaje circulatorio que, en definitiva, es un acto comunitario.

Me parecía más evidente en India que en cualquier otra parte que los cuerpos, al desplazarse, trazan en el espacio esa red a la que denominamos «lugar». La palabra sánscrita para «lugar» es loka, que también significa «mundo». Y es que, en efecto, todo gesto realizado en común abre un lugar, configura un mundo, es decir, una red cuyos nudos son intersecciones y a la vez puntos de llegada y puntos de partida, unidades de tiempo, instantes, notas: impactos que permiten, mediante la resonancia, que se abra el largo intervalo sonoro de las trayectorias. Y es que el espacio (akaśa), en el hinduismo, no es el vacío intermedio, sino uno de los cinco elementos, cada uno de los cuales es, en su forma ordinaria, la condensación de una esencia sutil, a partir de la cual se genera. En el caso del espacio, se trata del sonido (śabda).

Difícilmente puede soslayarse la importancia de los principios metafísicos de un pueblo a la hora de considerar su manera de comunicarse. Partir de la nada o partir del ser no es equivalente. Aunque todo supuesto inicial sea el conveniente punto final con el que la razón decide poner fin a sus preguntas, el nombre que se le otorgue no es indiferente a la hora de pensar el mundo. De que se lo conciba como nada o como ser dependerá, por ejemplo, que veamos

las cosas en el espacio o el espacio por medio de las cosas, que, distinguiendo los materiales por su densidad, convirtamos el espacio en «vacío intermedio» o que pensemos lo uno y lo otro como distintas unidades de tiempo. También de ello dependerá que quienes trabajamos con el lenguaje destaquemos las palabras sobre el silencio o el silencio sobre ellas, el texto sobre el espacio en blanco o el espacio en blanco sobre el texto. En todos los casos, destacaremos una cosa y reduciremos a fondo las demás. Y, en todos los casos también, daremos mayor importancia a aquello que desatacamos, y de acuerdo con ello redactaremos nuestros códigos.

La tradición vedántica concibe los inicios del universo como sonido aún inaudible. Que el verbo –o logos– se hiciera carne significaría, de situarnos en los parámetros vedánticos, que al emitirse, el sonido inaudible se condensó, adquirió solidez, se «materializó». Significa que lo que en un principio era aliento, hálito primordial, se moduló, diferenciándose progresivamente en distintos sonidos que, componiéndose, darían lugar, finalmente, a letras y sílabas significativas. En el hinduismo, el mundo es el despliegue sonoro de aquel hálito, su manifestación en la infinita modulación de la resonancia consonántica. Las formas son la equivalencia, para la vista, de lo que el sonido audible es para el oído; su «apariencia» equivale a la resonancia del sonido. Que el mundo es resonancia significa que los puntos de una trayectoria, a los que también podríamos denominar instantes o cuerpos, son sonidos vocálicos que se distinguen por su alargamiento consonántico.

Identificar el brahman con el sonido o palabra impronunciada (śabda) es algo que proviene de muy antiguo en la tradición védica. Se hallan múltiples referencias en el Ṛgveda. Se dice por ejemplo (1.164) que el brahman es entendido como palabra original (vāc). También se dice que tres cuartas partes del lenguaje permanecen ocultas en una cueva y que el mundo está confeccionado por la cuarta parte restante. Por supuesto, la diferencia que se establece en estas escrituras entre lenguaje oculto y lenguaje ordinario ha sido de gran utilidad para las clases dominantes puesto que sólo los sabios videntes, los ṛṣis, podían tener acceso al primero. Las escrituras son la forma en la que la palabra puede hacerse explícita para todo tipo de persona, pero el acceso a su significado oculto, evidentemente, sólo les pertenecía a quienes las transmitían. A

finales del siglo V, Bartṛhari, el principal representante de la escuela de los Gramáticos y heredero tanto del lingüista Pāniṇi como de Patañjali, procedió a la hibridación de la teoría del lenguaje con la metafísica, estableciendo un sistema filosófico bien urdido. La gramática se convirtió, en ese sistema, en un instrumento para la realización de un camino interior, es decir, de una ascesis. Quien, a partir de la multiplicidad de las palabras, remontase hacia el sonido más sutil e inaudible, tomaría conocimiento de la esencia del brahman, del que todo fenómeno es manifestación. Con Bartṛhari, la gramática se convirtió así en uno más de los sistemas de enseñanza espiritual (darśana).

No me cabe duda de que cualquier nombre que se le dé al supuesto inicial es una extrapolación de nuestras capacidades perceptivas (de la misma manera que suponer un inicio es una extrapolación de nuestras capacidades deductivas). Lo que hacemos es reducir a concepto, y mediante sinécdoque, la suma de nuestras facultades. El Verbo –Logos– o el Sonido primordial es la abstracción de lo percibido por el oído; la Forma, de lo percibido por la vista; el Ser, de lo percibido por el tacto. En todos los casos, siempre que hablemos de un primer principio, estaremos hablando de nosotrəs misməs. La diferencia entre el universo sonoro de India y el universo visual y táctil de las naciones occidentales nos da una pauta para comprender lo que prima en una y otra tradición a nivel perceptivo. La manera de educar los sentidos es distinta y, por tanto, también lo es la manera de procesar la información. Lo que entre los griegos era cuestión de visión (el verbo eídô, del que deriva la palabra idea, significa ver), en India es cuestión de oído, aunque, por supuesto, en ambos casos existe la necesidad de delimitar. La cuestión, como apunté más arriba, no es tanto si en la totalidad se recortan formas o sonidos como el qué se recorta y sobre qué se recorta. Ləs artistəs daoístas resaltaban el vacío por medio de las formas porque el principio elemental del cual todo deriva es, en su concepción, el gran vacío matricial del que todos los seres emergen. Lo importante, para ellos, era el vacío, porque el dao es eso, vacío, soplo, y las cosas, en cuanto que trayectorias del vacío, habían de señalarlo. ¿Qué son las cosas antes de ser nombradas, antes de percibirse como tales, antes de los límites? El no-ser simplemente no es, dijo Parménides, y esto es evidente siempre y cuando añadamos que no es «nada que pueda decirse». El

no-ser no es nada que pueda decirse. Si el ser y el pensar son equivalentes, tal como afirmaba el filósofo, nada hay, en efecto, para la conciencia, que no sea pensado. El pensamiento limita: construye, hace lugares habitables, comunicables, allí donde sólo había espacio, un espacio entendido como puro poder de visibilidad. Según el hinduismo, antes de que con las palabras apareciese el mundo, había sonido, pálpito, vibrante energía sonora. El mundo es la propagación infinitamente diversificada de esa vibración.

En India todo está lleno de dioses. En ningún lugar mejor que allí puede entenderse aquella expresión atribuida al filósofo de Mileto. Y es así tanto por la vivencia insoslayable de lo compacto como por la sacralidad que todo lo penetra. Todo bulle, todo vive, todo tiene sentido porque nada queda fuera de la trama, nada hay carente de relación. El poder de la palabra ritual preserva el orden; se transmite y se repite para evitar que se desgarre aquel gran tejido sonoro. Todas las hebras son aprovechadas para confeccionarlo, todas las notas, todos los matices, todos los tonos; no existe el concepto de desperdicio, sí el de abundancia. Todas las diferencias forman el dibujo del tejido, su latido, su sonoridad. Formas audibles, sonidos táctiles. Nada, en India, queda excluido pues todo forma parte de esa exhalación o expansión inicial que en el brahmanismo es palabra (vāc) y en el śivaísmo, latido, vibración (spanda). Un ser es algo que vibra y que, por tanto, produce sonido, desde el más perceptible al más sutil o inaudible. En realidad no hay seres, hay vibración. Y eso es algo que se siente, que se intuye.

No quiero evitar contar una anécdota al respecto. Por lo dicho anteriormente, podemos hacernos una idea de lo terrible que sería para un conductor de autobús que se averiase el claxon de su vehículo. El claxon es para él más importante que los faros. Imagínense si esto ocurre en una noche sin luna por una carretera provincial que atraviesa los campos. La gente, allí, duerme poco y viaja largas distancias a pie con sus carretas, sus búfalos y sus vacas, de modo que los caminos nunca están desiertos. Pasé toda una noche, la espalda erguida en la butaca delantera (apenas una tabla de madera) de un autobús de línea que sufrió este percance, los ojos desorbitados, fijos en la nuca del conductor. Condujo hasta el amanecer con los faros apagados, totalmente a oscuras, para

utilizar las luces a modo de claxon cuando veía venir otro vehículo. Aún me pregunto cómo evitaba los obstáculos que yo ni siquiera advertía hasta que los adelantábamos. Me mantuvo despierta, al principio, el terror; después, la admiración: la serenidad y la resistencia de aquel hombre eran fuera de lo común. Llegué a confiar plenamente en sus dotes y en su sistema. L∂s demás pasajer∂s, autócton∂s tod∂s, iban tranquilos. Entendí que, para ell∂s, los acontecimientos son una larga cadena de causas y efectos y que llamar a unos problemas y a otros, soluciones, sólo añade confusión. El estruendo del cristal que batía cerca de mi oído aún me acompaña al recordar aquello.

La importancia otorgada al sonido, en India, se refleja tanto en el ámbito artístico como en el religioso. La música es considerada como la primera y la más sutil de las artes y tiene como principal cometido elevar el espíritu, aquietarlo y armonizarlo con el momento del día. Modula los gestos y la acción determinando el tiempo, ralentizando o acelerando tanto la respiración como la disposición activa del oyente.

En los templos, la repetición de ciertas sílabas o palabras rituales (mantras) es una de las prácticas más comunes. También lo es el tañido de las campanas. Es frecuente que una rueda de campanas acompañe la prolongada exhalación de la caracola (el instrumento mediante el que el dios Viṣṇu mantiene el universo) en los ritos del amanecer y del atardecer y, en el umbral de los templos, hay siempre una campana que el devoto golpea al entrar para atraer la atención del dios que puede estar dormido o distraído. El sonido es señal de atención, de alerta, pero es también lo que llamamos, con mucho acierto, la creación de una atmósfera envolvente, esto es, la reunificación, en el entorno, de los sonidos dispersos, su concentración. El templo es, por ello, centro, lugar de reunión o con-centración, un lugar en el que, dentro y fuera de cada cual, vuelven a armonizarse las fuerzas del universo.

Occidente ha olvidado el valor del sonido de una campana. Con el oído interno atrofiado, acostumbrado a sentir desde el lenguaje, hemos reemplazado por grabaciones el sonido de nuestras campanas. Entendemos que, dado que los términos no difieren entre sí, el sonido-de-campana siempre es sonido de campana. Sin

embargo, el sonido-de-campana no será nunca el sonido de una campana, de la misma manera que una manzana pintada no será nunca una manzana. Sin duda se entiende bien que una manzana pintada no es una manzana habida cuenta de que no se puede comer. Se entenderá mejor la comparación entre una manzana y una manzana que ni huele ni tiene sabor. Acostumbrados a considerar las cosas a partir de sus conceptos, nuestra tradición aplica sus parámetros a la idea, y la idea, desde Platón, es visual. Así que una manzana, si tiene la apariencia de una manzana (forma y consistencia), es una manzana. Los demás sentidos implicados (el olfato, el sabor) no intervienen. Sin embargo, los efectos nutritivos de una manzana que huele y sabe a manzana no son los mismos que los de una manzana insípida e inodora. Tampoco tendrá el mismo efecto el sonido de la campana cuyo badajo bate el bronce que el sonido de una grabación. En la grabación, ninguna campana está tañendo. La más pobre de las campanas transmite, con lo que llamamos sonido, algo más, algo que los medidores de sonido no pueden detectar porque no se les ha preparado para ello. Los sonidos no sólo son el estímulo auditivo del que nuestros indicadores dan constancia.

No es ésta, por supuesto, la única manifestación de las desafortunadas intervenciones del espíritu kitsch en los lugares sagrados que, bajo su influencia, se han visto sometidos a transformaciones que los han hecho parecerse en no pocas ocasiones (no deja de tener cierta coherencia) a locales comerciales. Es el caso, por ejemplo, de las bombillas eléctricas con las que algunos párrocos reemplazan, en las iglesias, las velas que se encienden como ofrenda. Será que la duración del encendido de la lamparita eléctrica, calculada por la máquina, establece mejor el cómputo divino que el lento y caprichoso derretimiento de la vela. Será que es más práctico y, sin duda más limpio. Y, al fin y al cabo, ¿qué más da, si ambas cosas producen luz? Precisamente, está es la cuestión: que lo que importa sea el concepto y no el símbolo, siendo así que los ritos proceden con símbolos, no con conceptos. Un símbolo no es sólo un instrumento mental, un símbolo es algo sólido, perceptible; ha de traducir lo inaprensible en lo concreto, resolver para la percepción lo que, por su naturaleza conceptual, carece de medios para ello. Un símbolo es un elemento que, mediante la representación concreta de su referente, permite el

trato con él. Un símbolo re-presenta lo ausente o lo invisible; lo hace presente. Y lo que hace presente la luz del fuego, en este caso, es aquello que no se tiene o se ha perdido, una paz interior, un íntimo acuerdo. Por eso, no es el concepto «luz» lo que aquí importa, sino lo que la luz de la llama reintegra. El concepto luz es ciertamente intercambiable, pero la realidad luz no lo es. La luz de la vela no sólo alumbra sino que palpita y, al derretirse, mengua, se transforma y logra convertirse, para quien la contempla, en elemento hipnótico: un punto de atención que provoca el aquietamiento de la mente. Esa quietud procura paz. La llama de la vela abre, así, un espacio de reconciliación.

El calor del fuego no es lo que podría medir ningún termómetro; la luz de la vela no es, o no es tan sólo, lo que podría medir una célula fotoeléctrica. El mundo es a un tiempo distinto e igual a cómo se nos muestra y la acción sagrada ha de realizarse con él tal como se nos aparece porque se trata de un acto de conciliación interior. Quienes reemplazan las velas por bombillas demuestran haber perdido no sólo el sentido de lo sagrado, sino también esos antiguos saberes que toda práctica espiritual celaba y que, desestimados u olvidados, tuvieron que ser reinventados, a ciegas y tanteando, por los psicoanalistas. Quienes reemplazan las velas por bombillas amparados tras la frase pusilánime «la intención es lo que cuenta», reducen el valor del rito al valor del concepto; anulan, de acuerdo con su tradición metafísica, lo concreto bajo lo universal, lo real bajo la idea.

Nada más lejos, todo esto, de lo que en India se vive. Y es lo que, entre otras cosas, el viajero occidental va a buscar allí, el conocimiento de unas prácticas que en Occidente se han desdeñado y a las que cree poder encontrar allí, custodiadas de algún modo por la tradición. A menudo, eso basta.

En India, lo sagrado se toca, se ve, se huele; lo sagrado se percibe y se usa, se utiliza. A diferencia de los templos cristianos, cuyas puertas se abren sólo para el culto o en horas de visita y en los que la distancia que se guarda con los objetos revela la confusión que se tiene entre el respeto y el temor, los lugares sagrados son allí espacios abiertos, pequeños o grandes espacios acotados en la trama de lo real, agujeros por donde los dioses puedan asomarse y el

individuo puede reconocerse fuera de sí.

Las orillas del Ganges, por ejemplo, son un lugar sagrado, y esto no quiere decir que hayan de pisarse con cuidado, o que no deban pisarse. Lo sagrado es sagrado cuando se utiliza y precisamente porque se utiliza. Se consideran sagradas las aguas del río, y en ellas se lava la ropa, se asean las personas, se realizan ofrendas, se bañan los pies de los muertos y se esparcen sus cenizas, se lavan los utensilios de cocina, y el lecho del río, incluso, sirve de cuna a much∂s niñ∂s que se entregan recién nacid∂s a las aguas y de los que el río también se alimenta. Son sagradas las aguas del río, y el río mismo, que es la cabellera del dios Śiva, y las escalinatas que llevan a él, sembradas de innumerables templos y templetes. Muchos de estos templitos alcanzan apenas el tamaño de una piedra situada en un recuadro de treinta por treinta, otros albergan enormes piedras que representan el falo de Śiva. Y sobre estas piedras, sobre las que no tendría sentido edificar ninguna iglesia porque no hay ecumenismo que valga allí donde todo está en todo y ya lo es todo, sobre estas piedras se vierte mantequilla derretida, se esparcen pétalos de caléndula y los niños pasan saltando por encima, las vacas se comen las flores y los perros, únicos animales impuros, vienen a lamer la mantequilla. Las piedras fálicas (liṇga) son templos y también lo son algunas ciudades. Lugares dentro de lugares, cercos dentro de otros cercos, el espacio sagrado de India es una compacta red de nudos que al tensarse vibra.

Los lugares, allí, no se poseen, se hacen. Se hacen entre tod∂s, con el movimiento, acompasando el cuerpo. Poseer un lugar es hacer del lugar un objeto; quien lo posee extiende los dominios de lo propio. El lugar poseído extiende el yo, lo afirma, lo refuerza, lo engorda. Cuanto más inseguro está el yo, más necesita poseer, apropiarse de otras extensiones, hacerlas propias. Pero el yo es tan ilusorio allí como el propio mundo. Tal vez sea por eso que sus lugares emblemáticos son móviles: las aguas de los ríos, el sonido de las campanas, o las vacas, que bien pudieran entenderse como lugares sagrados, templos itinerantes cuya voluntad ha de respetarse. Cuando una vaca está recostada en medio del camino, el tráfico se adapta, la rodea como lo hiciera la corriente de un arroyo con una piedra en su lecho, integrándola en el propio cauce. Y es que la conciencia de lo sagrado es ante todo reconocimiento de la

libertad de los seres, respeto al cumplimiento de su trayectoria; la conciencia de lo sagrado es respetuosa atención, aprendizaje no tanto de lo otro como de lo común, lo que a todə̀s pertenece. Hay una diferencia fundamental entre la pertenencia y la posesión. Pertenecer va asociado a compartir; poseer, a excluir. Los espacios sagrados no se poseen, se comparten.

En Benarés, al atardecer, el aire se llena del sonido de las campanas y de las grandes caracolas de los templos. En la orilla, cientos de llamitas encendidas y embarcadas sobre hojas de baniano se van con la corriente. El aire es denso a causa del humo que despiden las boñigas que se queman en los hornillos de barro y que, en algunos lugares, se mezcla con el de las piras funerarias. No hay espacios separados. El mundo es loka: lugar, manifestación, comparecencia, vibración. El espacio y la materia son una misma cosa. El vacío, como supuesto metafísico, no es habitable. Tampoco lo es el Ser. Ningún supuesto primordial lo es. Sólo los mundos son habitables. Y los mundos se construyen trazando límites, estableciendo diferencias, las que percibimos (de intensidad, de consistencia, etc.), las que nombramos. Hablar de lugares supone hablar de límites. En todo discurso acerca del construir y del habitar se hace necesario hablar de lenguaje, de la manera que tenemos de nombrar, pues nombrando es como trazamos los límites y definimos el alcance de los cuerpos. Hablar es como el oficio de recortar marionetas cuyas siluetas se proyectarán sobre una pantalla en una sucesión de secuencias a las que, luego, llamamos historia. Escuchar es asistir a un espectáculo de sombras chinescas. Y si bien hubo un tiempo en que el problema que intentaron resolver los filósofos era el de sobre qué (al «qué» lo llamaban «realidad») recortamos las figuras, la cuestión, actualmente, una vez asumido que las partes –los muñecos– nos vienen dados con los lenguajes que heredamos, es la que atañe a los antiguos modos de percibir, aquellos, sinestésicos, que hemos ido perdiendo, y a la escucha, la intuición corporal.

Desde que el pensamiento se ha independizado del cuerpo, nuestro lugar, nuestro mundo se ha hecho menos habitable. En él, cada vez hay menos cabida para lo singular. Las dificultades se formulan mediante planteamientos universales que tienen soluciones tipo, válidas en lo genérico pero poco adaptables a la singularidad de cada caso. Los problemas se pretenden solucionar con previsiones y

prescripciones, reglas, leyes, medidas universales que anteceden el hecho, que siempre es concreto. Reducimos los hechos a conceptos; reducimos para controlar. Esto no plantearía problema si la enseñanza de tales normas no fuese en detrimento de un saber anterior, más inmediato. Porque alguien –la que esto escribe, pongamos por caso– podría echar en falta en algún momento asistir al hallazgo de una solución que resolviese un problema concreto y que tan sólo sirviese para ese problema concreto. O porque un gesto, sólo un gesto, y no el recuerdo de una norma, es lo que evitará que dos vehículos choquen en una calle abarrotada de una populosa ciudad india. Con la reivindicación de ese antiguo saber del cuerpo, de esa intuición que es, como lo indicaba antiguamente el vocablo, aprehensión perceptiva, estaríamos abogando por la reeducación de la sensibilidad corporal para el trazado de los lugares en los que habitamos. Demasiado pedir, tal vez, en una época en la que, en los márgenes del Ganges, los templos se convierten en pizzerías y otros albergan, con orgullo, al modo de los belenes iluminados en las fachadas de nuestros grandes almacenes, la historia de Rāma contada a los mayores con ingenuos muñecos articulados de cuyas entrañas sonoras emerge una voz de dióxido de cromo. Demasiado pedir, cuando hemos repartido por la geografía de aquel país nuestros medicamentos caducados o prohibidos pero no la reflexión acerca de nuestras equivocaciones; cuando la armonía, de por sí siempre difícil, una vez descompensada por nuestro desenfrenado capitalismo, halla la manera de restablecerse mediante la corrupción institucionalizada. Queda en la mente de quien esto escribe, entonces, que lo escrito refleja lo que fue y está a punto de dejar de ser, como un ejemplo tal vez tardío de lo que pudiera salvarse, recuperarse, o incluso volverse a hallar en las huellas aún sonoras, en la resonancia de aquel mundo que pudo enseñarnos a vivir en lugares que se hacen con el cuerpo.

Diosas y esclavas

La función simbólica y social de la mujer en la India tradicional[1]

La tradición y los hechos:

¿contradicción real o aparente?

¿Cuál es el origen de las diosas indias? ¿Qué sentido tienen las diosas terribles? ¿Tiene alguna relación el feminismo indio con los cultos a las diosas y con los sistemas tribales? ¿Guardan alguna relación las prácticas tántricas con el culto a la fertilidad de las antiguas poblaciones del territorio índico o el culto fálico vigente aún en la mayor parte de los lugares sagrados de India?

No son pocas las preguntas que nos vienen a la mente cuando nos detenemos a indagar el tema de lo femenino en India. Pensar cualquier cuestión relativa a las tradiciones de ese continente desde un punto de vista homogéneo parece, en principio, un disparate. De intentarlo, no tardamos en encontrarnos ante múltiples contradicciones, muchas de ellas irresolubles. India no es homogénea. Ha sido, a lo largo de toda su historia, un receptáculo de diferencias étnicas, religiosas y lingüísticas. Lo que puede decirse de una etnia o de una casta no vale para otra, lo que puede decirse de un seguidor de Śiva no vale para un sacerdote brahmán. Y, no obstante, las castas forman un sistema de relaciones que integra a tod∂s, incluso a l∂s «sin casta», l∂s ascetas de todas las tradiciones tejen el velo de la religiosidad india, y el conjunto de sus etnias forma, con todas las diferencias y contradicciones, la abigarrada idiosincrasia del pueblo indio. Todo esto es cierto, pero lo es también –y esto es algo que entiendo ha de tenerse presente ante todo y casi como axioma– que la mayor parte de las contradicciones con las que nos encontramos los occidentales al estudiar cualquier fenómeno en India, provienen de nuestra propia forma de enfrentar las cosas. Sin ir más lejos, la necesidad que tenemos de explicarlas encerrándolas en conjuntos y reduciéndolas a conceptos que hemos confeccionado a priori, de tal manera que, en vez de explicarlas a ellas, terminamos explicándonos a nosotr∂s, nuestra propia forma de ver y de entender o, mejor dicho, de construir el mundo. Claro que esto no ha sido sin consecuencias, dado que los mismos indios formados desde hace generaciones en el sistema de educación

británico, habiendo adoptado nuestros valores científicos y nuestras fórmulas, terminaron por entender y transmitir su propia cultura tal y como la hemos entendido nosotr∂s. Dicho sea a favor de la historia, esto, no obstante, no es ningún caso especial; las culturas se han transformado siempre adoptando patrones de otros pueblos, y no en todos los casos fueron las invasiones el factor de transformación.

No hace falta ser tan purista, lo que es importante es procurar poner las cosas en su sitio, averiguar de dónde provienen las costumbres y tratar de comprender históricamente los sistemas de creencias. Evitar las contradicciones a veces tan sólo depende de saber poner en su lugar cada cosa y no confundir, queriendo resolver todo en uno, los tiempos, los lugares y los sistemas culturales. Por supuesto no pretenderé aquí resolver todos los enigmas, pues daría para mucho más que unas pocas páginas, sino tan sólo proporcionar, en la medida de mis posibilidades, algunas pautas.

Hasta que la muerte os separe.

Valores para la vida y valores para la muerte

Una de las aparentes contradicciones que India nos depara es aquella que deriva de confrontar la situación de dependencia de la mujer india con un legado cultural con el que, a primera vista, no parece corresponder, como sería, por un lado, la tradición erótica del Kamasūtra y, por otro, la de las representaciones eróticas en las fachadas de templos como el de Kajuraho o el de Konárak.

El sometimiento de la mujer a la figura patriarcal es un hecho que aún parece evidente. Siguen vigentes los arreglos matrimoniales de las hijas, la indefensión de las viudas o la antigua costumbre de la autoinmolación de las esposas en la pira funeraria del marido. Ésta, aunque declarada ilegal desde 1829, siguió realizándose. Oficialmente, en el año 1997 aún se registraba un caso cada año, en realidad eran muchos más. También sigue siendo frecuente encontrarse en los periódicos con la noticia de algún «accidente» de cocina en los que una joven esposa resulta muerta como consecuencia de las quemaduras (según las estadísticas, en aquel mismo año, tan sólo en Delhi se daba un caso cada día), accidentes que le permiten al varón volver a casarse e incrementar, de paso, el patrimonio familiar con una nueva dote. Sin embargo, aun siendo relevante, es importante señalar que esta forma de proceder no es en absoluto representativa de aquella sociedad, pues es tan rechazada allí a nivel general como lo sería en cualquier otra población.

Es curioso tener que darse cuenta de que cuando hablamos de la mujer en una sociedad patriarcal, de lo que debemos inevitablemente hablar es de cuanto atañe al asunto del matrimonio. En el caso de la mujer india, nada hay más importante para ella que su matrimonio, lo cual no debe sorprender si tenemos en cuenta que su matrimonio decide su vida por completo y para

siempre. Su existencia sólo tiene sentido al estar unida a un hombre y porque lo está, no teniendo ella, por sí sola, ningún estatus ontológico. Lo tiene por ser hija: alguien o algo que habrá de ser entregado a un hombre, y lo tiene por ser esposa: alguien que detenta el poder de dar hijos varones perpetuando la familia del esposo, a quien pertenece. Si no llega a tenerlos (nunca la culpa será del marido), perderá sus prerrogativas como ama o señora de la casa.

Pero ¿acaso son, éstas, ideas que puedan sonarle extrañas a un oyente occidental? No estamos aún muy lejos de costumbres similares. Tan sólo nos separan doscientos años de aquella mujer que fue guillotinada en la Francia revolucionaria por defender los derechos de las mujeres y procurar que el lema de «igualdad y libertad» se aplicara a todos los seres humanos.[2] No hace tanto que se modificó la legislación en cuanto a matrimonio y a herencia. Sin ir más lejos, entre otras cosas, antes de 1958, en España, el marido aún podía exigirle la dote al padre de la novia y, hasta la reforma del 2 de mayo 1975, la ley no le otorgó a la mujer la posibilidad de ostentar la tutela de sus hijos. Antes de esa fecha, ni siquiera le era posible comprar un coche a su nombre sin la firma de un varón de su familia. En nuestra tradición la palabra bíblica es la que definía las relaciones maritales. En India, son los ecos de las normas del Manava Dharmaśāstra, conocido en Occidente como Código de Manu (entre 1200 y 500 a.e.c.) los que resuenan en las costumbres que rigen el parentesco: «Una niña, una joven o una vieja no deben jamás obrar según su propia voluntad, ni aún en sus mismas casas. En la infancia, la mujer depende de su padre, en la juventud, de su esposo y, si su marido ha muerto, de sus hijos [...] Aunque sea indigno, vicioso y esté desprovisto de buenas cualidades, la mujer debe siempre reverenciar a su marido como a un dios» (V, 146-148; VIII, 77). No se espera de ella sino que siga el Dharma: la ley moral,[3] que prescribe la absoluta sumisión al esposo. De esta manera, ella tendrá, a su muerte, la posibilidad de liberarse del ciclo de la existencia, es decir, de lograr la paz espiritual. Por sí sola, no sería capaz de ello, dado que, por naturaleza, la mujer es un ser impuro de carácter inconstante, falto de afectos, inclinado a traicionar a su marido, y que «personifica la mentira y el engaño» (IX, 15-18). Sin embargo, dado que ella es quien habrá de procurar la continuidad de la familia de su esposo, deberá, dice el Código, ser

colmada de atenciones y regalos por parte de padres, hermanos, marido y hermanos del marido, porque de esta manera traerá prosperidad a la casa. Si una mujer está adornada de manera brillante, dice el texto, el esposo sentirá alegría y el matrimonio será fecundo. La importancia que para los arios tenía la pureza de su raza y la continuidad de las líneas familiares se pone de manifiesto en las muchas prescripciones que atañen a la buena elección de la esposa, algunas tan caprichosas como las siguientes: «Debe evitarse tomar por esposa a una muchacha que tenga los cabellos rojizos o que posea un miembro de más, que esté frecuentemente enferma o que no tenga vellos o sea demasiado velluda, o insoportable por sus habladurías o que tenga los ojos rojos. Que lleve el nombre de una constelación, de un árbol, de un río, de un pueblo bárbaro, de una montaña, de un pájaro, de una serpiente, de un esclavo, o cuyo nombre recuerde un objeto desagradable».

La esposa-madre es un elemento clave en la sociedad india, dado que el hijo no sólo perpetúa la familia, sino que también es el único que puede velar por el alma de su padre cuidando de que se cumpla correctamente el ritual funerario a su muerte. No hay lugar, en tales condiciones, para el amor romántico, esa modalidad del erotismo que inventó la Europa de los trovadores, pero tampoco parece que tuviese que haberlo para el placer. Como en Grecia, las relaciones maritales atienden principalmente a la sucesión y al orden de la casa.

Hoy en día, cuando en muchas familias indias el matrimonio es aún fruto de un arreglo, es común que la mujer nos diga que enamorarse es cosa de chiquillos, que el amor es algo que «vendrá después» si ambos se esfuerzan. Y bien puede que éste no sea, después de todo, mal sistema puesto que de un enamoramiento, que sigue su curva como el celo y las enfermedades, no tiene por qué seguirse una vida en común y, menos aún, si esa vida dura «toda la vida». Bien sabemos que, en general, «toda la vida» se justifica tan sólo por la constatación racional de la inmejorable complementariedad de la pareja, por el miedo al cambio y la costumbre (que perpetúa un cierto orden psíquico), o bien, como en el caso que nos ocupa, por las necesidades requeridas por el orden social.

«Toda la vida», sin embargo, en el caso de la pareja india tradicional, parece aplicarse solamente a la mujer. Y aquí tocamos el polémico caso de las inmolaciones de la esposa viuda en la pira funeraria del esposo. La palabra satī, que designa a la viuda inmolada, tiene su origen en la historia de Satī, esposa del dios Śiva, que se auto-inmola en el fuego ascético que ella misma produce como señal de protesta contra la afrenta que su padre le hace a su esposo al no invitarle a un convite. Satī desaparece en su propio fuego haciendo voto de renacer bajo otra forma. Ésta sería Pārvatī, también y nuevamente esposa de Śiva. Satī demuestra, al arder por vergüenza, lo unida que está a su esposo, pero el fuego en el que arde es tanto una manifestación de ira como de amor y es tan destructivo como creador. Todo fuego propicia un nuevo comienzo, de ahí que la diosa renazca bajo otra apariencia sin dejar de ser ella misma. Tan sólo su nombre: su aspecto es lo que cambia. Satī es el símbolo de la energía femenina que nunca muere, que siempre renace; es, como veremos, la diosa como símbolo del eterno poder de creación. Del mito al hecho, sin embargo, hay un largo camino y, en este caso, bastante sinuoso. La inadecuada extrapolación del mito al ámbito de las relaciones maritales en algunos sectores de la sociedad india ha sido inadecuadamente utilizada. No hay referencia explícita a la satī en los textos antes del siglo VII y, a partir de entonces, en ningún momento se hace en tono prescriptivo, sino más bien exhortativo. Los defensores del rito de la autoinmolación de la esposa viuda se apoyan, por supuesto, en las escrituras pero, al parecer, la costumbre se sostiene en interpretaciones más bien endebles o muy probablemente falseadas. Es el caso, por ejemplo, de la estrofa del Ṛgveda que atañe al ritual funerario, en la que, como consecuencia de la sustitución (consciente o inconsciente) de una consonante, se transformó la palabra agre, que significa «primero», por la palabra agne, que significa «fuego», por lo que se interpretó que el texto indicaba que la esposa iría «en el fuego», en vez de entenderse que iría «primero» o que iría «delante».

Por otra parte si, como dice otro texto de esta época, para toda mujer cuyo esposo muere no hay más deber que el de arrojarse a la pira funeraria, es nuevamente porque, así como ella mantiene su casa en lo terrenal, así también, al sacrificarse, purificará la casa espiritual de su esposo para el más allá. La esposa, madre por deber,

también se entrega a la muerte por deber. Tal deber se identifica, sin embargo, en muchos casos, con la desesperación producida por la anticipación de una situación insostenible. En efecto, salvo en el caso de que tuviese a su cuidado un hijo pequeño, la viuda, al no tener ya ningún cometido que cumplir, pierde el lugar que tenía en el seno de la familia del marido sin por ello recuperar el que hubiese tenido en el seno de su familia natal a la que, una vez desposada, deja de pertenecer. La vida de una mujer sin su marido no tiene sentido, como no la tiene una pertenencia sin dueño. ¿Qué es «algo-que-pertenece» si no hay nadie a quien pertenezca y si ese algo no es nada aparte de ser pertenencia? Hay veces, ciertamente, que es preferible morir como una diosa que vivir en las condiciones de una persona considerada «de mal augurio», y tal es la consideración de una mujer cuyos cuidados no han sido suficientes como para mantener al esposo con vida.

Vuelvo a insistir, no obstante: al igual que los «accidentes» de cocina, la ejecución de la satī es una referencia significativa, pero no representativa. El modo de vida de un pueblo no puede comprenderse por sus casos aislados. Tampoco es lícito juzgar los hechos sin atender a las motivaciones de los implicados en cada uno de los casos, ni hacerlo desde parámetros axiológicos que no corresponden a la cultura en que éstos tienen lugar. Las motivaciones, cuando se trata de la satī, pueden responder tanto a intereses particulares (es fácil que un poblado se enriquezca a costa de los miles de peregrinos que acuden al templo que se erige en el lugar de la pira en la que ha ardido una satī), como a auténticas convicciones religiosas.

En cuanto al conjunto de valores desde el que apreciamos los hechos, conviene cuidarse del sentimentalismo. Nuestros valores para la vida (de cada cual) no han de ser superpuestos a los valores para la muerte de aquellas culturas que aún los tienen, a pesar de que pueda haber, como en todas partes, malas utilizaciones y tergiversaciones interesadas de los mismos. Conviene cuidarse, igualmente, de aplicar nuestra terminología sentimental a ritos o imágenes que no comprendemos. Tal es el caso de los adjetivos «terrible», «cruel», «sanguinario» y otros similares que suelen aplicarse a figuras simbólicas como aquellas de las que ahora hablaré, con un matiz peyorativo que es claro indicador del

rechazo, congénito en nuestra civilización, a asimilar el aspecto destructor y oscuro que la vida y la naturaleza tienen de por sí. Este rechazo no existe en India; lo que hay, por el contrario, es respeto a las condiciones de la existencia y aceptación de las mismas ante el hecho evidente de que la vida encierra su propia negación y de que muerte y vida son las fases de un mismo proceso.

El legado erótico. El Tratado del placer

Frente a la situación de dependencia de la mujer, que sigue vigente generalmente en la familia tradicional india, resulta difícil entender la existencia de aquel otro legado, que también constituye una tradición: la del erotismo que hallamos expresado tanto en representaciones plásticas, pictóricas y escultóricas, como en obras literarias. Esto ha de ser explicado atendiendo a dos factores: la particular finalidad de dichas obras, por un lado, y la imbricación de las distintas tradiciones indias y su desarrollo a través de la historia, por otro.

El Kamasūtra o Tratado del placer puede fecharse aproximadamente entre los siglos I y V. Su autor, Vatsyāyāna, dice recoger en él y sintetizar obras anteriores que a su vez fueron interpretaciones de otras anteriores. Esto nos da una idea de la larga tradición que tenía este tipo de enseñanza en los inicios del primer milenio. El Tratado, una minuciosa descripción del arte erótico, está dirigido a ciudadanos ricos que viven entregados a sus diversiones. Se trata de un texto riguroso que, además de ser un verdadero manual de sexología, es también un tratado de las costumbres. La parte más traducida a lenguas occidentales, que atañe a las técnicas amatorias, es tan sólo uno de los capítulos que componen el libro; en otro capítulo, sin embargo, dedicado a las mujeres casadas, puede comprobarse que Vatsyāyāna no sólo no contradice las normas, sino que las ratifica. El tratamiento de las esposas no es en nada diferente del que se les otorga en el Código de Manu. En toda su extensión, el texto expone cómo la mujer ha de agradar al varón y velar por su comodidad; la esposa cuidando de su casa y la cortesana, de sus placeres. Esta última, no obstante, es libre de poder elegir a su amante y de rechazarle a su antojo; ha de dar prioridad en todo momento al interés y sólo en segundo lugar, al placer. En el capítulo dedicado a las cortesanas, el autor les aconseja no sacrificar nunca el dinero por el amor, y recurrir a todo tipo de tretas y engaños (los enumera) para obtener beneficios

económicos por parte de su amante. Es sin duda en razón de este tipo de moral del engaño que se ha relacionado el Tratado del Placer con el Arthaśāstra, uno de los grandes tratados políticos de aquellos tiempos. La finalidad del Kamasūtra es, pues, de orden social; distingue entre dos tipos de mujeres y establece sus relaciones, sus deberes e intereses.

El erotismo como vía

En lo que concierne a los conjuntos escultóricos de Kajuraho y el templo de Konarak, inmejorables ejemplos del arte rajput, la finalidad podría ser de otro orden. Hay quienes los han relacionado con el Kamasūtra, entendiendo sus representaciones como la escenificación escultórica del mismo. Pero aquella infinita multiplicidad de seres, hombres, mujeres, diosas, dioses y animales apareándose de todas las maneras parece responder a otro modo de entender lo erótico. Kajuraho se construyó entre el año 850 y 1150, bajo la dinastía Rajput de los Chandella. Históricamente, la edificación de estos templos se sitúa en el período de las nuevas dinastías que surgen entre la muerte de Mahmud y la tercera invasión musulmana.[4] La época de la dinastía Chandella coincide, en el ámbito de las corrientes espirituales y filosóficas, con la evolución de los cultos tántricos y, concretamente, de la rama kula,[5] una de las principales escuelas de iniciación del śivaísmo no dualista de Cachemira.

El śivaísmo es una corriente religiosa y filosófica que se extendió rápidamente por todo el territorio indio. Toma como divinidad suprema al dios Śiva que, en la tríada hindú, viene a personificar el aspecto destructor, correspondiéndole a Brahmā la tarea de generar y a Viṣṇu, la de conservar. El śivaísmo de Cachemira hace hincapié en el carácter trascendente de la «realidad suprema», a la que, en virtud precisamente de su trascendencia, denomina Para-Śiva o Parama-Śiva (último o supremo Śiva), una ultimidad teóricamente neutra y carente de atributos que resulta de la unión de dos principios, uno masculino y otro femenino, conciencia y poder generador: Śiva y (su) śakti. Se hablará de śivaísmo o de śaktismo según se ponga el acento, a fines filosóficos o espirituales, en el aspecto masculino o femenino de dicha realidad suprema. Filosóficamente hablando, podría decirse que el śaktismo es la variante del śivaísmo que pone el énfasis en la parte dinámica (femenina) del principio supremo.

La rama kula, que podría calificarse como śaktista, pone el acento en la realización práctica, por parte del adepto, de la unidad absoluta. Pero al seguidor de Śiva no le basta la teoría; el conocimiento supremo requiere una ascesis que le haga capaz de transmutar sus energías. Ésta es la finalidad de las largas y laboriosas prácticas a las que se entrega. La unidad absoluta a la que tiende el adepto kaula es la unidad de la máxima diferencia, la que existe entre la śakti que es kula, es decir, que abarca la totalidad de la existencia, y Śiva que es akula, o sea, sin partes y sin dualidad o, dicho de otra manera, la que existe entre el poder de manifestación (vimarśa: la luz como poder de proyectarse) y lo inmanifestado (prakāśa: la luz en sí misma). En definitiva, ha de conciliar en sí mismo los opuestos: la posibilidad de ser con su existencia, su no-ser sí mismo con lo que está-siendo. Esta meta, la procurará conseguir el adepto por medio de diversas prácticas, la última de las cuales son los rituales de la unión sexual.

El kula es un śaktismo porque trabaja desde el polo del poder, y quien trabaja con la energía trabaja con la Madre, con la śakti, también llamada, en el śivaísmo de Cachemira, spanda: vibración. El poder vibrátil es el aliento de Śiva, la vibración sonora que, al pronunciarse, propaga un universo. La multiplicidad de las formas corresponde a las letras del alfabeto sánscrito, las mismas letras que, a veces, vemos ensartadas formando, en vez de calaveras, el collar que lleva la diosa Kālī.

Las diosas madres y el culto fálico

Tal vez hayamos pasado demasiado rápidamente desde un ámbito a otro. Tal vez estas consideraciones metafísicas requieran dar un paso atrás para entender mejor la conexión que todo esto tiene con el tema de la mujer y el puesto de lo femenino en la cultura india. La metafísica śivaísta es probablemente una de las más complejas y evolucionadas del riquísimo bagaje filosófico de India; es también la más sugerente, debido a la determinación con la que se salta las barreras de la ortodoxia forzando a mirar más allá de las convenciones, única manera, en última instancia, de lograr el conocimiento ansiado. Pero es preciso tener en cuenta la génesis de esta corriente para comprender la evolución a la que dio lugar. Así que volvamos atrás. Volvamos a la historia y a la conceptualización del principio femenino.

La cultura védica, de cuya tradición derivan las prescripciones antes descritas, es, según la teoría más aceptada hasta el momento,[6] la de los invasores arios, la cual se superpuso, al menos en el sur de India, a una cultura autóctona, la de los drávidas o pueblos de lengua tamil, con los que se fusionaron. Mientras los indoeuropeos, por su condición de conquistadores nómadas, necesitaban de una forma de autoridad masculina, los pueblos drávidas, asentados en poblados y fundamentalmente agricultores, formaban sociedades matriacales y probablemente poliándricas, asociándose naturalmente el cultivo de la tierra al culto de la fertilidad. Siempre según la mencionada teoría, de estos pueblos podría haber provenido la idea, luego asimilada por los arios, de que producción y destrucción son el mismo principio.[7] Esta idea, sumada al polimorfismo que caracterizaba la concepción de las poblaciones primitivas que forman el sustrato del pueblo indio (los kols), legaría a la tradición el culto a las divinidades femeninas que constituyen la base de la «otra cultura» de India, una cultura que permaneció solapada bajo la ortodoxia védica y que originó las variantes más fructíferas del hinduismo.

De los tiempos pre-védicos parece que datan los cultos a la fertilidad manifiestos en la iconografía de diversas épocas: relieves que representan mujeres menstruando o pariendo, representaciones del sexo femenino y efigies de diosas oscuras. Poco rastro hay del culto a estas divinidades durante el período védico. La única referencia a la feminización del poder cósmico en el Ṛgveda es la diosa Āditi, la gran progenitora del universo y de los mismos dioses, la que lleva el Fuego (Agni) en su vientre. Es ésta la única figura que guarda semejanza con las diosas-madre que tan sólo a partir del siglo II a.e.c. empezaron a resurgir en los cultos śakta. A éstos se llegaría a través de la figura del dios Śiva, adoptado de soslayo por la tradición védica a pesar de su heterodoxia. Śiva, el gran asceta que escandaliza a los brahmanes y vive en la selva vestido con una piel de tigre; Śiva, el que duerme mientras la diosa va creando el mundo sobre su cuerpo inerte; Śiva sería el puente entre las dos culturas. Por su mediación el antiguo culto fálico hallaría la manera de perdurar. La primitiva representación simbólica de la unión de los principios masculino y femenino: el (liṇga) que nunca se representa solo, sino sobre un yoni (vulva), se vería plasmado en la unidad Śiva-Śakti, hallando finalmente su voz más original en las filosofías śaiva y śakta entre los siglos VIII y XI.

De la cultura dravídica provienen, pues, los mitos y figuras que más incongruentes pueden parecernos cuando los enfrentamos con las costumbres de la ortodoxia védica. Así, el licencioso Kṛṣṇa, que se aparea con las jóvenes vaqueras en los bosques después de encantarlas con su flauta y jugar con ellas en el agua, y cuya amante, Rada, es una mujer casada, y así también, por supuesto, las diosas terribles.

Durgā y Kālī . El camino de la diosa oscura

En el Devī-Māhātmya (c. 400),[8] hallamos relatada la magnífica historia de Durgā, la diosa terrible. Durgā surge del aliento de los dioses cuando, habiendo perdido éstos la batalla contra los asuras (demonios), desesperaban de poder devolverle al universo su equilibrio. El universo hindú, como el de Heráclito, es fruto del equilibrio entre fuerzas opuestas, sólo que el bien y el mal, aquí, no son tanto polos de un orden moral como medidas o pesos contrarios: la medida del conocimiento y de la ignorancia. Desequilibrado entonces el universo por las fuerzas oscuras (la oscuridad es a la vez condensación de fuerza, inercia y ocultación, materia compacta imposible de aprehender por medio de nuestras facultades –de ahí la ignorancia), los dioses deciden unir sus energías, y crean a Durgā. Ella es, pues, según aquel texto, la personificación de las energías de los devas (dioses).[9]

El primero de los combates que libra la diosa termina con la derrota del gran demonio Mahiṣāsura, que tenía el poder de adoptar formas diversas. En el segundo, la diosa utiliza su apariencia femenina para atraer la atención de los dos reyes asuras y, al ser requerida por ellos, finge haber perdido la cordura y haber jurado que sólo se entregaría a aquel que la venciese en combate. Los demonios caen en la trampa y envían hacia ella sus ejércitos. Al acercarse a ella el primer escuadrón, la diosa reduce a su jefe a cenizas con simplemente emitir el sonido Hum. Cuando llegan los siguientes ejércitos, monta en cólera, y de su ceño fruncido surge la aterradora Kālī, la feroz, la rugiente, quien, envuelta en una piel de tigre y armada con la espada, atraviesa los cielos y engulle los ejércitos.[10] Es también, en este caso, denominada Cāmuṇḍā, por haberles cortado la cabeza a Chanda y a Munda [Figs. 1 y 2].

Figs. 1 y 2 Kālī engullendo los ejércitos, escuela Kangra, c. 1780

Kālī es la gran diosa oscura, la personificación por excelencia del poder (śakti). Aunque excepcionalmente pueda ser representada blanca en su aspecto de creadora –ya que todas las divinidades indias son poderes que adoptan los distintos aspectos de la energía cósmica–, Kālī es la diosa negra, pues, como dice el Mahānirvāna Tantra, tal como los colores desaparecen en lo negro, así todos los nombres y formas desaparecen en ella.

Como Śiva dentro de la tríada hindú, ella es la Gran Destructora. Destruye el mundo cerrando el círculo (el tiempo indio no es lineal, sino cíclico) y destruye la ignorancia, ambas acciones siendo como veremos, realmente, una sola.

El śivaísmo de Cachemira, deudor en esto de la cosmología saṃkhyā,[11] proporcionó un sistema explicativo del mundo mediante una descripción del universo en 36 categorías (tattvas) jerárquicamente dispuestas, desde las más sutiles a las más groseras. Se sirvió, para ello, de las veinticinco categorías enunciadas por la filosofía saṃkhyā, que iniciaba su jerarquía igualmente con dos principios opuestos: puruṣa, un principio sutil que suele traducirse como «espíritu», y prakṛti, un principio generador o matricial que se ha traducido también a menudo como «naturaleza». El śivaísmo se aplicó en la tarea de complicar conceptualmente la doctrina saṃkhyā añadiéndole categorías de mayor abstracción que englobaran las del sistema antiguo, con la intención de eliminar el

dualismo al que podía dar lugar la interpretación de los dos principios puruṣa y prakṛti. Dotaron, pues, al sistema de unas categorías superiores que culminarían en los principios de Śiva-Śakti, igualmente complementarios.

El śivaísmo parte de cinco categorías «puras», es decir, no manifestadas. Śiva-tattva y Śakti-tattva, las dos primeras, corresponden a la Conciencia aún no diferenciada y la Eficiencia aún no activada. Śakti, a su vez, se difracta en tres poderes: Voluntad, Acción y Conocimiento. A este nivel, la unidad Śiva-Śakti se mantiene; es el germen de la vibración. Luego, se inicia la actividad de Śakti que, mediante su poder de oscurecimiento (māya), dará lugar a las cinco limitaciones de su propia esencia: kāla, el tiempo, que limita su eternidad, niyāti, que limita su libertad (de ello resultarán las formas de la dependencia), rāga, que es limitación del gozo (se convierte el gozo en deseo y proyección hacia lo otro), vidya, que es limitación del conocimiento, y kalā, el poder de acción (siempre limitada por la acción del otro).[12]

Así pues, mediante las modalidades de su poder de ilusión (māyā), es como la śakti inicia el proceso de manifestación. Manifestarse quiere decir mostrarse, lo cual implica una distancia, y la distancia supone diferencias. El proceso de manifestación es, pues, un proceso de diferenciación. En el śivaísmo y en el hinduismo en general, la producción del mundo es algo así como un impulso de multiplicidad. Pero, al igual que en el vedānta, māyā, siendo poder de limitación, también lo es de oscurecimiento; es el poder que oscurece la naturaleza de Śiva o, dicho de otro modo, se oscurece a sí mismo el poder (śakti) de Śiva en los seres diferenciados que son su manifestación. En ellos, el conocimiento se parcializa, la libertad se convierte en dependencia y la voluntad en deseo. Māyā-śakti es la fuerza que, al multiplicar, oculta la unidad subyacente. Consecuentemente, se produce en el individuo un estado de avidyā, de falta de visión, que conduce al error de creer que la verdadera realidad es la particularización del mundo tal y como nos lo presentan los sentidos.

Volvamos ahora al Devī-Māhātmya. Nos habíamos quedado en la situación de desamparo en la que se encontraban los dioses. Debido a ello, acuden a Durgā. El universo sufría un desequilibrio: las

fuerzas de la oscuridad se habían adueñado de él. Durgā, en su forma iracunda, interviene, venciéndola. Durgā: el poder femenino, generador, pero también el poder o la fuerza (el término śakti significa originalmente fuerza) que provoca el oscurecimiento. Y es que sólo ella puede ponerle fin a lo que ella ha iniciado. Ella, que es a la vez lo que hay y lo que no hay. Así consta en la Devī Upaniṣad:

Yo soy el brahman.

De mí proceden prakṛti y puruṣa,

lo vacío y lo lleno.

Yo soy el mundo.

Yo soy las formas de la felicidad y la infelicidad.

Conocimiento e ignorancia son mi esencia

[...]

Yo soy aquella a la que nadie conoce.

La que está debajo, encima y alrededor, ésa soy Yo.

De la misma manera que procura el tiempo limitando su eternidad, la śakti también lo reabsorbe: «Semejante al fuego atizado por el viento», ella devora el tiempo, dice el Kramastrota. Kālī absorbe a kāla (el tiempo) como engulle los ejércitos del mundo, Kālī que es Durgā, la destructora, la que rompe la ignorancia, la que provoca la aniquilación de la ilusión volviendo a integrar las formas en su unidad.

¿Y qué hace Śiva mientras tanto? ¿Qué hace Śiva mientras la śakti se divierte creando y descreando? Śiva descansa. Duerme mientras la diosa multiplica. El despertar de Śiva corresponde a la gran disolución (pralāya). Pero mientras descansa, ella está de pie, despierta, sobre él. Ella es el principio dinámico; él, el germen; ella,

el poder activo; él, la Posibilidad. Juntos, son una unidad no manifiesta.

Al adepto tántrico, lo que le interesa es la reabsorción de su individualidad en esa unidad primera. Más allá de las diferencias, ahí donde estuviese se sabría Kālī, se sabría Śiva, se sabría la unión de ambos, el Hermafrodita, y, más allá de ello, se sabría nada: posibilidad de serlo todo. «En el momento de la disolución final no soy ni macho ni hembra, ni neutro», dice el Devī-Bhāgavata.

El Kramastrota, antiguo tratado de la escuela krama cuyos inicios se sitúan a finales del siglo VI o principios del VII, relata en doce estrofas (las que nos han llegado) el método para la reabsorción de las energías (las kālī-s) en la conciencia. Se trata de una progresiva constricción de la energía cósmica que el adepto realiza al identificarse con los aspectos de la diosa siguiendo las doce ruedas o círculos de energía vibrátil, en una espiral que devuelve el devenir a su centro, un centro en el que el individuo desindividualizado no se diferencia ya de la realidad suprema. La toma de conciencia del juego de las energías sería, en definitiva, la visión de la śakti.

No habremos de perder de vista, sin embargo, que estas iniciaciones son propias de varones. El símbolo femenino es, sin duda, metodológicamente más efectivo para el adepto de estas escuelas.

Mujer, naturaleza y economía de subsistencia

En las zonas rurales, sin embargo, las diosas parecen tener un fundamento mucho más inmediato. Allí, donde la tradición pre-védica está más arraigada, han tenido y tienen lugar movimientos de mujeres que, como antiguamente, se sienten responsables de la supervivencia del pueblo. Es importante tener en cuenta la presencia de ese principio femenino a la hora de considerar los movimientos de oposición a la industrialización que se han gestado en estas poblaciones, en concreto, los que tienen que ver con la tala de los bosques, que atañe de cerca a su economía de subsistencia. La mujer india tiene, por lo general, una fuerza poco común. El movimiento feminista indio es amplio y muy bien cimentado; se proyecta hacia realidades candentes, muy alejadas de las discusiones semánticas a las que aficiona un amplio sector del feminismo occidental. Puede ponerse como ejemplo el feminismo ecológico de Vandana Shiva, una mujer que participó activamente, durante décadas, en la lucha por la supervivencia de las mujeres campesinas. Vinculada al movimiento Chipko, iniciado por las mujeres de Garhwal (Uttar Pradesh) que protegían los árboles a costa de su vida,[13] ella planteó, frente al modelo de desarrollo patriarcal basado en una tecnología agresiva, una alternativa no violenta fundamentada en el principio femenino de subsistencia.[14] Según Vandana Shiva, los supuestos del «desarrollo patriarcal» son evidentes: dado que se considera improductiva toda producción que no dé ganancias y no genere capital, la naturaleza por sí misma es improductiva. Consecuentemente, la producción que se entienda como economía de subsistencia es una producción «improductiva».

La concepción de naturaleza como fuerza viva está íntimamente unida a la concepción de la mujer como generadora tanto de vida como de medios de subsistencia. Pensar la naturaleza como recurso explotable es típicamente occidental y proviene de considerarla como algo inerte, distinto y separado de lo humano, inferior y controlable. Los indios, en cambio, han pensado siempre la

naturaleza como principio femenino, como fuerza vital de inagotable actividad, productividad, creatividad, diversidad, y ha sido siempre evidente para ellos la interrelación de todos los seres. Ambas concepciones de la naturaleza han tenido y tienen consecuencias diametralmente opuestas en la consideración del alimento. Si, por un lado, se entiende que el fin de la producción es satisfacer una necesidad básica, la de alimentarse, el alimento se considera un valor de subsistencia; si, en cambio, se entiende que el fin de la producción es satisfacer una necesidad creada, la ganancia (el capital), alimentarse deja de ser un fin último y el alimento se convierte en valor comercial.

La ideología de género también sufrió, con Vandana Shiva, un cambio importante. Ella propuso que el modelo de género (ejemplificado tanto en el feminismo de Simone de Beauvoir, que entendía la liberación de la mujer como masculinización de lo femenino, como en el de Marcuse, que la quería ver como feminización del mundo) se sustituyese por el modelo de la inseparabilidad de los opuestos: puruṣa-prakṛti. El supuesto sobre el que construiríamos nuestras sociedades, en tal caso, no sería la necesaria dominación de uno u otro polo, ni tampoco la identidad de los géneros (el supuesto de la identidad de género, según Vandana Shiva, es una construcción ideológica, social y política), sino la absoluta y necesaria complementariedad de las diferencias.

¿Una diosa como antídoto?

Todo supuesto es, evidentemente, una construcción ideológica. A estas alturas, no se trata de hallar verdades, ni de alzar nuevas banderas, ni de rodear nuestras acciones de un halo de nueva espiritualidad. Se trata de que nuestros símbolos sean activos, «correctamente» activos. Esto significa que la actividad que fomenten ha de estar lo más acorde posible con nuestra naturaleza y, dado que ésta es, según parece, en su mayor medida cultural, significa que han de poder adaptarse a los valores en los que estamos viviendo o queremos vivir.

Nos enfrentamos a las previsibles consecuencias del ejercicio de un tipo de racionalidad profundamente enraizada en la consideración bíblica y patriarcal de la naturaleza como despensa de la humanidad. Es tiempo de modificar nuestros símbolos o de adoptar otros nuevos. Es necesario empezar a pensar desde el círculo, en vez de sobre la línea recta, desde las mareas y el ciclo solar, desde una totalidad relacional en vez que desde las individualidades separadas, desde el hábitat en vez que desde las cápsulas unifamiliares, desde la inteligencia y la capacidad de adaptación del animal en vez que desde el pobre saber que la razón alcanza para lo que más nos importa.

Cuando nuestros dioses, vivos o muertos, les sirven de arma arrojadiza a los gobiernos patriarcales, tal vez sea tiempo de pensar en otros símbolos, una diosa por ejemplo, una diosa conocedora del poder de ilusión, una diosa que nos muestre cuándo conviene construir mundos ilusorios y creer en ellos y cuándo conviene destruirlos en provecho de todəs. Puede que la gran diosa india, en todas sus facetas, fuese el símbolo con el que pudiésemos aprender a convivir sobre los restos de verdades en las que hemos creído. Evidentemente, seguiremos construyendo ficciones –no podemos vivir sin ellas– pero, al menos, que sean habitables. Ojalá Kālī, la gran heterodoxa, ruja sobre nuestro universo, vuelva cenizas

nuestros ejércitos, inútiles nuestras armas, y nos ayude a construir mundos en los que no haya que creer, a los que no haya que defender con las armas.

Desaparecer

Estrategias de Oriente y de Occidente

Tarai kara *Mientras nos mudamos de una tina (cuna)*

tarai ni utsuru *a otra tina (ataúd)…*

chimpunkan ¡Cuánta palabra inútil!

KOBAYASHI ISSA

«¡Muero!», exclamaba el actor mientras simulaba caer apuñalado. Como se les explica a l∂s niñ∂s una viñeta, como se acompaña de la palabra «perro» la imagen del perro con fines didácticos, así el actor decía «muero» y se desplomaba. Morir, en el escenario, era caer y quedar inmóvil.

¿De qué hablamos cuando hablamos de la muerte? ¿Qué nombramos con esa palabra? Aparentemente, tod∂s lo sabemos. A partir de cierta edad, rara es la persona que no haya visto morir a alguien. Tod∂s sabemos lo que es morir. ¿Lo sabemos? No: sabemos que alguien queda inmóvil, como el actor o el personaje de guiñol, pero no sabemos lo que es morir. No lo sabemos porque, en primer lugar, siempre son otr∂s l∂s que mueren y, en segundo lugar, porque, para es∂s otr∂s, la experiencia de la muerte es una experiencia del límite, el límite de la vida, claro está. Más allá de ese límite, nadie asiste conscientemente, al menos con la conciencia que a los vivos se les supone, ni nadie puede hablar de ello, ni el/a que ha muerto, porque lo está, ni el/a que no ha muerto, porque no ha muerto.

La muerte es un concepto que se elabora por negación. No designa una condición, sino la carencia de una condición, la de estar viv∂, y es ésta la carencia radical puesto que padeciéndola ninguna otra condición es posible. La muerte es el no-estado que supone la retirada de todo aquello por lo que un ente es. Siendo así, hablando con propiedad, no parece que sea legítimo hablar de «seres muertos», pues si un ser está muerto es que ha dejado de ser. «Muert∂» es el adjetivo que le niega a un ente ser eso, un ente. Bien, hasta aquí parece que nos entendemos. Pero ¿y ahora, qué? Porque eso está muy bien para un discurso metafísico, pero ¿qué hacemos entonces con tod∂s nuestr∂s muert∂s? ¿Cómo l∂s designamos?

Y sí, ahí está la cuestión. L∂s muert∂s. Un adjetivo sustantivado. Cosificado por necesidad, por falta de una palabra específica para ello. Un sustantivo ilegítimo, aunque con una función significativa innegable. El/a muert∂ es ante todo un cuerpo, un cuerpo inerte. Un cuerpo que aterra por su rigidez, por el rictus: los rasgos detenidos en un momento del movimiento, un movimiento imposible ya de continuarse, desesperadamente fijo, un gesto interrumpido, desesperadamente interrumpido. ¿Qué significa la palabra muert∂ cuando se sustantiva? Significa una ausencia, una presencia denegada. Por siempre. La infinita (sin límites) ausencia. La imposible recuperación de una presencia. Significa todo aquello que puede nombrarse con términos negativos porque se trata del extrarradio de la conciencia, su extralimitación (ex-liminae): el ámbito de la meta-física.

Lo que existe, en definitiva, no es la muerte (ningún concepto existe, esto es lo que caracteriza las abstracciones) ni tampoco l∂s muert∂s; lo que existe es, primero, el cuerpo inerte y, luego, su ausencia sentida, experimentada por l∂s viv∂s, l∂s que estamos viv∂s, con dolor, con angustia, con amargura, con rabia, con miedo, con alivio, en ciertos casos, incluso, con alegría. Lo que existe es el sentimiento que nos produce el haber dejado de existir de otr∂, la repercusión de su desaparición y la anticipación de la nuestra propia.

La muerte, pues, no es la cuestión; la cuestión es desaparecer.

D'ailleurs…

De la muerte no se puede hablar. Por una parte porque, como escribió Marcel Duchamp en el epitafio que confeccionó irónicamente para su propia lápida: D'ailleurs…, ce sont toujours les autres qui meurent…[1] L∂s que mueren, ciertamente, siempre son l∂s otr∂s, «l∂s demás», una expresión que en castellano encierra la cruda connotación de la inutilidad o la molestia: l∂s demás son quienes están «de-más», quienes sobran.

No se puede hablar de la muerte, pero sí de la desaparición, del sufrimiento que nos causa la ajena y de la angustia que resulta de anticipar la nuestra propia. De lo que puede hablarse es de la vertiginosa anticipación de la propia ausencia, y de las estrategias que cada cultura urde, ya sea para asumirla o para combatirla.

El ardid de Epicuro no parece que pueda servirnos de mucho: no tiene sentido temer a la muerte, decía, pues mientras estamos vivos no tenemos sensación de ella y cuando estemos muertos tampoco la tendremos pues no tendremos sensación alguna. No nos sirve, porque lo que tememos no es la muerte sino la desaparición, ese dejar de tener que, referido en este caso a la propia persona, se identifica con el dejar de ser aquello que creemos ser.

Sufrimiento ante la pérdida, amputación del otro, de la otra, y angustia ante la propia evanescencia ineludible, su insoportable constatación por parte de una conciencia que se sostiene exclusivamente en el estar vivo del organismo que la activa. Sometimiento inaceptable, para aquello que consiste en ser-para-sí, a la ley de los cambios. Porque el cambio es infinito ser otr∂, devenir (en) otr∂. El cambio es sin conciencia (a la conciencia personal me refiero). Ha de serlo, por definición, pues conciencia e identidad son lo mismo. Por eso las metafísicas, en su búsqueda racional del Uno, han desembocado siempre en teología; son coherentemente reduccionistas: en su cúspide jerárquica, identidad y conciencia convergen en el «Yo Soy», ser y conciencia como

identidad absoluta, una idea, ésta, que enarbola el bien más preciado: la permanencia. El dios del racionalismo es, sin duda, el más coherente, pues no disfraza, como lo hace la teología cristiana o la śivaísta, el proceder de la razón construyendo entidades ficticias al margen de ella.

Lo que interesa, pues, allende los disfraces meticulosamente tejidos que nos proporcionan las religiones, es la desaparición y las maneras que tenemos de nombrarla para hacer menos indigesta la constatación de la ineludible evanescencia, la nuestra propia y la de todəs aquelləs que, al convivir con nosotrəs, forman parte de nuestra realidad y la sostienen.

La pregunta, entonces, y volviendo a Epicuro, es la siguiente: ¿no será que lo que a la conciencia le aterra no es tanto la muerte real como su concepto, su anticipación en la idea? Y es que la conciencia es capaz de pensar su propia antítesis, la no-conciencia, es capaz de proponerla conceptualmente, pero es incapaz de imaginarla y, por ello, de asumirla. Es ésta una incapacidad radical. Para imaginar la ausencia de algo, ha de hacerse necesariamente articulando la imagen de ese algo con una negación. La ausencia del gato, pongamos por caso, es en la mente la imagen del gato y la imagen de su lugar vacío combinándose en la formulación negativa: no-está. Cuando la ausencia se refiere a unə mismə habría, pues, que articular la propia imagen con una negación cualquiera, por ejemplo, la imagen del propio cuerpo. Pero, en el caso de la propia conciencia, ésta debería poder articularse a sí misma con su ausencia y esto es radicalmente imposible. No puede imaginarse y no imaginarse a sí misma simultáneamente. O, mejor dicho, no puede no imaginarse, pues se estaría imaginando al hacerlo. Esa radical imposibilidad es el vértigo.

Crematorios y cementerios.

Danza cósmica y descanso eterno

Si la muerte sólo fuese una idea nos hubiésemos contentado con proponer distintas estrategias intelectuales para evitar el miedo. Pero no lo es. Antes de desaparecer, está el cuerpo inerte. La muerte, en ese momento, es una realidad bien compacta con la que tenemos que actuar. Los rituales funerarios responden a esa exigencia y se elaboran de acuerdo con la manera que tiene una comunidad de interpretar la desaparición. Ninguna acción, al fin y al cabo, está libre de valores. En los valores estamos, lo dije en otra parte y lo repito. Luego, la historia (el cuento) los afianza y los consagra.

Observemos una imagen bien conocida en India: la pareja cósmica, el dios Śiva y la diosa Kālī copulando en un campo de cremación [Fig. 1]. Alrededor, unas piras ardiendo. Śiva yace, dormido, inerte, con expresión tranquila y el miembro viril erecto. Kālī está acuclillada sobre él, armada con su espada, con la que se ha degollado. En la mano derecha sostiene su propia cabeza mientras con la izquierda, la misma que alza la espada, aguanta el cuenco en el que recoge la sangre que brota de su cuello. Kālī, que aquí lleva el nombre de Chinnamastā, la Decapitada, copula con su esposo para generar el universo al tiempo que lo destruye con su espada. Detiene el poder que genera el universo y se abreva en él, bebe su propia fuerza para volver a generar. De la parte superior de la cabeza de Śiva brota el río sagrado, el Ganges, que fluye sobre la hierba donde los perros se entretienen con trozos de carne o huesos hurtados en las piras.

En otra imagen [Fig. 2], Kālī está de pie sobre el cuerpo de su esposo Śiva que yace, ahora negro, sobre una pira ardiente. En una de sus manos derechas, el dios alza la caracola, símbolo de creación por el sonido. En la otra lleva la flor de loto, símbolo de creación

igualmente (el loto crece, blanco, inmaculado, sobre las aguas estancadas). En sus manos izquierdas lleva armas destructivas. Aquí también el miembro de Śiva está erecto, dispuesto a generar el universo. De su boca parece exhalar una llama como las que se elevan de la pira. Kālī blande su espada en una de sus manos derechas y con la otra sostiene la cabeza de un enemigo. Lleva al cuello el collar de calaveras que la caracteriza y el ceñidor de antebrazos cortados a sus enemigos. Perros y aves carroñeras rodean la pira royendo huesos y, enmarcando la escena, una arboleda le da a la imagen un carácter extrañamente bucólico...

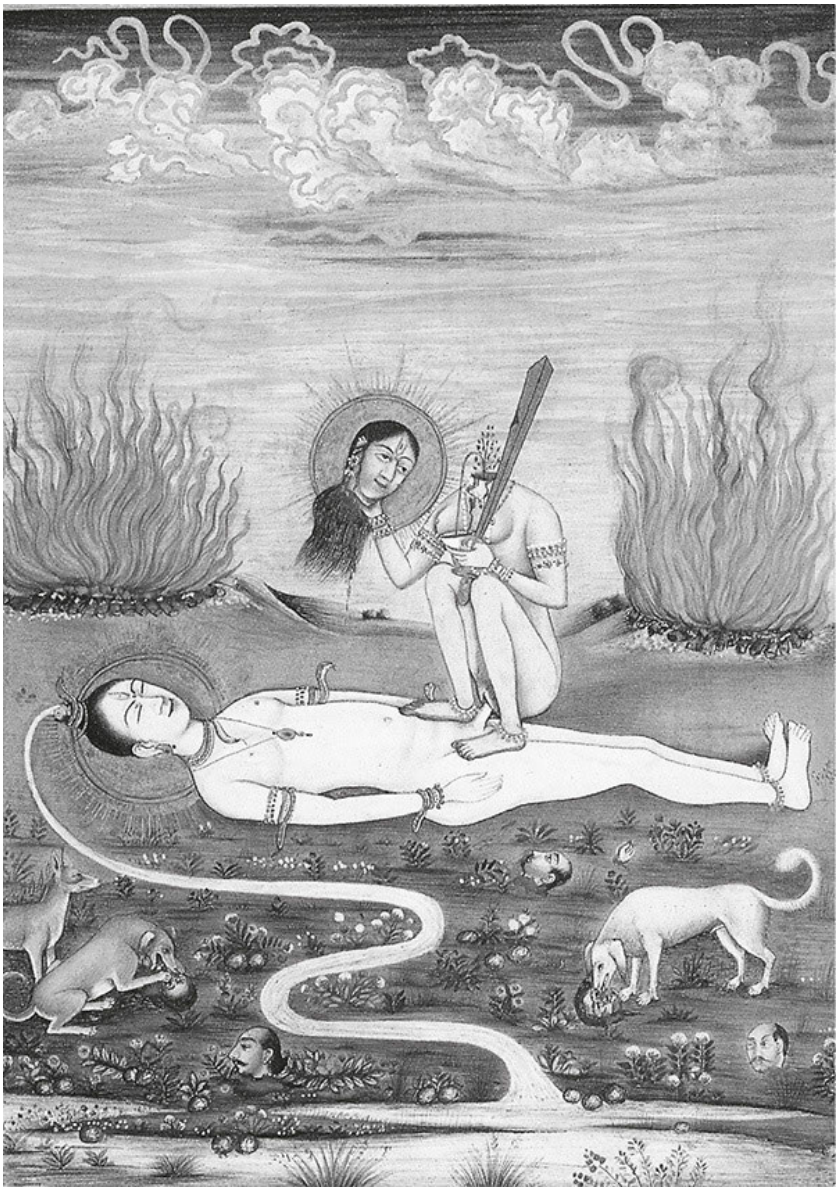


Fig. 1 Kālī como Cinnamastā, escuela Kangra, siglo XVIII

Nada más alejado, es evidente, de las representaciones de nuestros «camposantos». Aquí no hay lamentaciones, no hay horror. De

acuerdo con la cosmología śivaísta, la imagen ilustra la evolución de la existencia, los ciclos de vida y muerte representados por los esposos divinos, unidos en el lugar funerario. Él, la conciencia inerte en la que todo se reabsorbe; ella, la cortadora de la ilusión, guía y señora de todo aquel que quiera liberarse de las reencarnaciones, copulando, no obstante, para la perpetuación del universo.

Frente a los lugares de descanso eterno que son nuestros cementerios, los crematorios son, en el śivaísmo, el escenario de la danza cósmica. Nada descansa en India. El universo es un continuo nacer y morir para nacer de nuevo. La existencia no se entiende como bien, ni la humana ni ninguna otra, por lo que no se pretende una vida eterna; tampoco la muerte es un mal, sino un cambio de estado que permite el nacimiento de otros seres. Nuestra idea de paraíso es pobre para el imaginario indio; más bien se parece al mundo de los dioses (devas), cuya existencia es eterna para nuestro cómputo, pero no infinita. Los tankas del budismo tibetano son muy explícitos a este respecto [Fig. 3]. Yama, el dios de la muerte, sostiene entre sus garras la rueda de la existencia. En ella están representados los distintos mundos: el de los animales, el de los espíritus o fantasmas, el de los seres humanos, y también el de los demonios (asuras) y el de los dioses (devas). Éstos se diferencian de los seres humanos en que viven sin padecimiento durante un tiempo que, comparado con el nuestro, nos parece infinito, pero que no es ilimitado. Los dioses no son inmortales; están sometidos, también ellos, al devenir cíclico y al cambio. Con una diferencia importante: los dioses no pueden, como los seres humanos, romper la rueda del devenir y liberarse de la cadena de los renacimientos, no pueden por la sencilla razón de que no padecen, lo cual les hace incapaces de desear liberarse de la rueda; su exceso de felicidad se lo impide. Cuando se les acaba el tiempo, no pueden hacer otra cosa que bajar a un estado inferior.

Fig. 2 Kālī pisando a Śiva en el lugar de cremación, escuela Kangra, siglo XVIII

Dado el carácter cíclico de la cosmovisión hinduista, los crematorios

no son, como nuestros cementerios, lugares de desolación. No se los representa bajo el signo del terror (fantasmas, fuegos fatuos, ritos macabros, etc.) ni tampoco como jardines para el paseante romántico aficionado a las meditaciones trascendentales. Si nuestros cementerios son lugares poco frecuentados y despojados de colores, no ocurre así allí. El color del luto es el blanco, pero el sudario de l*ə*s muert*ə*s, en cambio, es de colores vivos, amarillo azafrán para el varón, rojo para la mujer. Al cadáver, no se lo oculta, al contrario, se le lleva en parihuelas por la ciudad, entre olores a incienso y aceites perfumados y acompañado por la letanía rama nama satya he (el nombre de Rāma es la verdad). La muerte es parte del devenir y eso aún se respira en los lugares más tradicionales donde no ha llegado a ser privada; sigue siendo un asunto comunitario, como lo era en Europa en siglos pasados, como lo sigue siendo en algunas de nuestras poblaciones más aisladas.

Pero lo que más distingue al crematorio del cementerio es que cada uno de estos lugares refleja una manera muy distinta de habérselas con la identidad y la pérdida o conservación de la misma después de la muerte. Mientras el cementerio lleva aparejada la idea de una permanencia personal, el crematorio está asociado a la idea de la desintegración del individuo, algo que se tiene muy asumido en India. Veamos de qué manera.

Fig. 3 Los distintos mundos de la rueda de la existencia, tanka tibetano

El hilo de la araña y el hilo de las Parcas

«Así como la araña segrega su hilo y lo recoge […], así el universo surge del imperecedero», dice la Muṇḍaka Upaniṣad (1.1.7).

Dos grandes metáforas, el hilo de las Parcas y el hilo de la araña, evidencian la diferencia entre la cosmovisión europea y la india. El hilo que sostienen las Parcas es la vida de un individuo. La primera de ellas, Cloto, (la) Hilandera, lo hila en su huso; la segunda, Laquesis, (el) Destino, mide su longitud, y la tercera, Átropo, (la) Inflexible, lo corta con sus tijeras. Las Parcas, nombre latino de las Moiras (las Repartidoras), son hijas de Ananké, (la) Necesidad, a quien los dioses, incluido el propio Zeus, están sometidos.

El hilo de la metáfora griega representa la existencia personal; el de la metáfora india, en cambio, alude a la existencia del universo o, mejor dicho, de uno de ellos. Así como la araña segrega el universo y reabsorbe la seda cuando queda inservible, así también la araña cósmica, teje y reabsorbe el universo. La araña es el brahman y el universo, un latido, una exhalación, un hilo de saliva. La historia de un individuo, su existencia, es bien poco, si se contempla desde ahí.

A las doctrinas y cosmovisiones semíticas adoptadas en Occidente, lo que les ha importado es la identidad de un individuo y su permanencia. Al final de los tiempos, la identidad personal habrá de ser restituida en su integridad. Su pérdida es lo que se teme. En el imaginario indio, lo que importa es el brahman del que todo individuo participa.

Ninguna cosmología ha dado cuenta de esta cuestión mejor que la india. Sus sistemas filosóficos, ligados al desarrollo de los cultos populares, han privilegiado desde sus inicios la investigación en torno al problema de la individualidad. Tanto para el hinduismo como para el budismo, la individualidad es una idea errónea que resulta de la percepción de los sentidos. Según el primero, no somos otra cosa, los individuos, que modulaciones del aliento primordial

(brahman). El ātman, que es, digamos, la parte de aliento que le corresponde a cada cual, no se diferencia (salvo para las escuelas dualistas, bastante minoritarias) del brahman. Es ésta una primera formulación metafísica de aquella metáfora universal: la vida como agua que se disuelve en el océano. «Los hechos y los hombres viajan hacia el morir, como pasan las aguas del Río Azul a perderse en el mar», escribía el poeta chino Li Po en el siglo VIII, unos versos que no pueden no recordarnos los de Manrique o los de Machado. Pero, también en el siglo VIII, Śaṅkara, el gran propulsor del vedānta, utilizaba esta metáfora, y antes que él, la Muṇḍaka Upaniṣad (3.2.8): «Como los ríos fluyen hacia el mar / perdiendo en él el nombre y la forma, / de la misma manera el conocedor, liberado del nombre y de la forma, / llega al hálito supremo (puruṣa), más elevado que el elevado». Puruṣa es aquí sinónimo de Bṛhaspati, el Señor del soplo, un apelativo que comparte su etimología con la de brahman en las raíces bṛh, o vṛh, que significan «expandirse», «crecer», y vran o bran, que significa «sonar».

En los inicios védicos, el sonido ocupaba un lugar primordial en los rituales sacrificiales. Al sonido de la fórmula ritual (brahman), de la voz (vāc), y del soplo (prāṇa) se les otorgaba el poder de generar las cosas. Aquel que poseyese el poder ritual de la palabra podría, al entonarla, mantener el orden (ṛta) del universo. Ṛta, la ley cósmica, es el principio que rige todas las relaciones, incluida las de los dioses, por lo que de su observancia dependía el mantenimiento de la trama universal. De ahí que la verdad se entendiese como la «exactitud ritual», es decir, la correcta pronunciación del sonido, su correcta reproducción. Si la magia ha tenido que ver, desde siempre, con los «encantamientos» es, probablemente, porque el canto, el canto ritual, se entendía como la acción sagrada que permite que las relaciones se mantengan, y así el universo, tal cual se supone que estuvo establecido en un principio. Fue ésta, la de «acción ritual», la primera acepción del concepto de karma, entendido posteriormente como retribución.

Las interpretaciones más especulativas de las Upaniṣads transformarían posteriormente los conceptos fundamentales de la tradición védica. El término brahman pasó de identificarse con la «fórmula ritual» (así como con los brahmanes, que la entonaban) a designar el principio original. Más tarde, la progresiva importancia

de la idea de participación de todos los individuos en el brahman conllevaría la también progresiva pérdida de la supremacía sacerdotal detentora de las fórmulas rituales. A partir de entonces, parece ser que las prácticas introspectivas empezarían a tomar el relevo de las prácticas sacrificiales. Se entendería que la práctica ascética dirigida al conocimiento de la propia esencia-brahman era, frente a la liturgia, un sacrificio de orden superior. Esto culminó con la identificación, en el vedānta (literalmente «post-veda»), de la esencia del individuo (ātman) con la esencia suprema (ātman-brahman).

Esta evolución iría emparentada con la de otro concepto fundamental en el vedānta, el de māyā. En los Vedas, el término se refería a los poderes mágicos del dios del Cielo, Indra, padre de los dioses. «Gracias a sus poderes mágicos (māyā), Indra va bajo múltiples formas. Tiene uncidos mil caballos», leemos en el Ṛg.[2] Más adelante, teniendo en cuenta su poder de ilusión, se referirían al brahman como al gran mago que consigue que todɔs creamos que lo que percibimos como existencias separadas y diferentes entre sí es la verdadera realidad. Cegado por la māyā del brahman, el individuo estaría sumido en la ignorancia (avidyā) con respecto a su verdadero ser, que no es otro que el propio brahman. Se acuñaría entonces la fórmula principal de la doctrina advaita (no-dualista): el ātman es brahman. «Yo soy Eso», dice el iluminado. La multiplicidad de Indra (sus mil caballos) cantada en el himno rigvédico es ahora la del brahman: «Él, en verdad, es los corceles. Él es en verdad decenas y millares, muchos e infinitos. / Tal es el brahman sin precedente ni consecuente, sin interior ni exterior. / Tal es el ātman, el brahman, el que todo lo percibe».[3] O también: «Como la araña va surgiendo por sus hilos, como del fuego van surgiendo chispas pequeñitas, así también de este ātman van surgiendo todos los aires vitales, todos los mundos, todos los dioses, todos los seres».[4]

Desde la perspectiva del vedānta, la ceguera individual, māyā, empezaría pronto a entenderse como un mal, y el mal como el sufrimiento que deriva de la ignorancia de nuestra condición. Desde el punto de vista moral, la corrección de un acto se determinaría de acuerdo con el grado de visión o de ignorancia con que se realiza. Ya desde las primeras Upaniṣads el concepto de acción (karma) se

modificaría en este sentido. De entenderse como canto y encantamiento o conjuro, la acción ritual pasó a entenderse como acción correcta, es decir, aquella que se realice sin interés personal. El interés es una fuerza deseante que, acumulándose, mantiene la trayectoria de la existencia individual en su encadenamiento causal. La ruptura de ese encadenamiento se lograría, como lo propone el Bhāgavadgītā, mediante la realización de acciones sin deseo, sin atención a los resultados. Solamente ésta, la acción realizada por deber, sin carga de voluntad personal, sería una acción libre de condicionamientos –una noción que podría pensarse en paralelo con la libertad moral kantiana (el deber por el deber) y con el «no-hacer» (wu-wei) del daoísmo, de no ser por las implicaciones que conllevaba, sin duda, para el interés de las clases dominantes en la sociedad aria actuar «libremente» era, al fin y al cabo, actuar sin discusión de acuerdo con lo que, según la ley (Dharma), a cada cual le compete.

La teoría kármica ha tenido y tiene, evidentemente, como todas, una interpretación popular y otra metafísica. Popularmente, se entiende como la retribución de los actos en la reencarnación, pero no es tan simple y, como dice la Upaniṣad, es algo difícil de entender:

Yājñavalkia, cuando este hombre ya muerto va al fuego, la respiración (prāṇa) al viento, la vista al sol, la mente a la luna, el oído a los puntos cardinales, el cuerpo a la tierra, el ātman [personal] al espacio, los pelos del cuerpo a las plantas y los cabellos a los árboles, y cuando la sangre y el semen se depositan en las aguas, ¿qué pasa con este hombre?

Toma mi mano, amigo Ārthabhāga. Sobre esta cuestión vamos a discutir los dos solos. No es cosa que la podamos dilucidar los dos en público.

Así pues se ausentaron los dos y estuvieron deliberando. De lo que hablaron fue sólo de la acción (karman). Verdaderamente se es bueno en virtud de la acción buena, malo en virtud de la acción mala.

Entonces Ārthabhāga Jāratkārawa dejó de preguntar.[5]

El deseo de permanencia personal no es fácilmente neutralizable. Por eso, a nivel popular, se entiende que algo propio de la persona, «alma» o «espíritu», transmigra de un cuerpo a otro y que de la bondad o maldad de sus acciones dependerá que su reencarnación sea más o menos favorable. Sin embargo, desde el momento en que se asume la equivalencia entre ātman y brahman, se hace imposible pensar el ātman en términos personales. Si «mi» alma es algo que «me» pertenece, tengo que pensarme como algo diferente de ella y, además, superior a ella en algún sentido puesto que la «tengo». Cuando digo «tengo un alma», ¿quién la tiene? ¿Qué soy «yo»?

En el texto citado, el ātman individual, el ātman entendido como conciencia personal, se disuelve en el espacio en el momento de la muerte. Queda el soplo, el aliento vital, posibilidad de toda vida. Nada individual permanece, nada individual transmigra. Sin embargo, los personajes hablan de la naturaleza moral de la acción (karman). Si nada personal permanece después de la muerte, ¿a qué viene considerar la moralidad de la acción?

Evidentemente, no se trata de eso. Se trata de liberarse de la rueda de las existencias. Una acción se considera buena y mala de acuerdo con esa finalidad. La acción «buena» (válida) es la que se realiza sin carga personal, de tal manera que la continua sucesión de estados (saṃsāra) se vea interrumpida. La acción «mala», es aquella que, condicionada por los efectos de las acciones anteriores, consolida la cadena y la fortalece pues, indudablemente, será causa, a su vez, de nuevos efectos y así sucesivamente.

Recuperar la conciencia primigenia, la conciencia-brahman, liberarse de la individualidad en la que la conciencia individual queda atrapada, es la meta de todas las disciplinas espirituales (yogas) de India. Uno de los testimonios escritos más importantes referente a ello se encuentra en el Bhāgavadgītā. La finalidad de este yoga, procedente de la antigua escuela saṃkhyā, es serenar la mente (manas) para lograr el estado de calma (śamabhava [śama: calma, bhava: sentimiento]) que permita acceder al silencio. Más tarde, en sus Yogasūtras, Patañjali explicitaría mucho más

sistemáticamente tanto el objetivo como el procedimiento de esta disciplina. Basta detenerse un poco en los primeros aforismos del tratado para hacerse una idea de lo que significa, lo que pretende y lo que supone. El segundo sūtra dice lo siguiente:

El yoga es el cese (nirodha) de los procesos (vṛtti) de la mente (chitta).

¿Qué otra cosa es, en efecto, la mente que la sucesión de las manifestaciones que, según decimos, pasan por ella? La finalidad del sistema de observación mental es procurar que este proceso disminuya hasta lograr su extinción.

Entonces (se produce) el establecimiento del veedor (draṣṭṛ) en su propia naturaleza.

Fuera de ese caso (se da) la «identificación» (sārupya) (del veedor) con los procesos (vṛtti).[6]

Es un lugar común, en la teoría del conocimiento de los sistemas ortodoxos indios, decir que lo que percibe toma la forma de lo que percibe. Si la conciencia percibe una vasija, la conciencia es conciencia-de-la-vasija. Basta con añadirle el peso de un «yo» para que la percepción se convierta en identificación. Quien detiene la mirada en el contenido de cualquier impresión mental, se «identifica» con ese contenido, toma su forma; no hay distancia entre el proceso y la conciencia. Una vez identificada, la conciencia se pierde a sí misma en la conciencia del objeto.

Si a esto le sumamos el hecho de que los objetos (mentales) van casi siempre acompañados de una sensación de agrado o de desagrado, se pasará fácilmente de la identificación al apego, es decir, al deseo de que lo que agrada permanezca o se repita y que lo que desagrada acabe y no se repita. Las dos caras del deseo, el placer y la aversión,

cargarán al objeto mental de tal modo que se irán formando huellas en la conciencia, huellas (vāsanas) que son memoria subconsciente. El condicionamiento y la ilusión de un «yo» dependen de ellas. El «yo» es la conciencia anclada en los efectos.

Ahora bien, ¿cómo provocar el cese de la agitación mental? El cese, dice Patañjali, se realiza mediante la práctica constante (abhyāsa) y el desapego (vairāgya).[7] La práctica consiste en el esfuerzo por mantener la distancia entre la conciencia y los objetos y sus estados correspondientes. Patañjali es consciente de que dicho esfuerzo habrá de ser eliminado en cuanto se logre la detención del flujo de los pensamientos. Éste parece ser, no obstante, un problema de envergadura pues, ciertamente, mientras la intención esforzada permanezca, no dejará de haber proceso mental; la intención se mantendrá presente en la conciencia en forma de cuasi-pensamiento. Aun siendo necesario, el esfuerzo es, en última instancia, otra manera –una de tantas– de decir «yo». Sólo cuando desapareciese la intención podría decirse que se ha conseguido lo que se pretendía. Y, en ese momento, que sería un no-momento puesto que el tiempo se mide y se crea por la sucesión de los pensamientos (es decir, por los mismos procesos mentales), en ese momento nada podría decirse; la visión se habría reabsorbido en *sí misma*.

Esto, por supuesto, pertenece al vademécum del discurso metafísico. Pura lógica, en realidad, plasmada en unos contenidos que se quieren reales, a pesar de todo. Ahí donde no hay diferencias no puede haber conocimiento, pues para que lo haya, debe haber una distancia, la distancia entre el conocedor y lo conocido, entre el sujeto y el objeto de conocimiento. En la Unidad (un ente de razón, indudablemente, como cualquier otro concepto último), al no haber diferencias, tampoco puede haber nada por conocer ni nadie que pueda conocer. De esto ya se había dado cuenta el sabio del bosque:

YĀJÑAVALKYA: […] Como un bloque de sal arrojado al agua quedaría inmediatamente disuelto en el agua sin que, al parecer, quedara nada de sal que se pudiera recoger y, de dondequiera que se recogiera, estaría todo salado, así también este gran ser infinito e ilimitado es sólo puro conocimiento. Habiendo surgido de estos

elementos, en ellos uno se desvanece. Al morir no queda conciencia. Así lo afirmo yo en verdad.[8]

MAITREYĪ: Señor, en este punto en particular me has desconcertado totalmente al decir: «Al morir no queda conciencia».

YĀJÑAVALKYA: Verdaderamente yo no estoy diciendo nada desconcertante. En realidad es solamente lo suficiente para que se comprenda. Porque cuando hay dualidad, al parecer, uno huele al otro, uno ve al otro, uno oye al otro, uno habla al otro, uno piensa al otro, uno conoce al otro. Mas cuando para uno todo en realidad ha llegado a ser ātman, entonces, ¿cómo y a quién puede uno oler?, ¿cómo y a quién puede uno ver?, ¿cómo y a quién puede uno oír?, ¿cómo y a quién puede uno hablar?, ¿cómo y a quién puede uno pensar?, ¿cómo puede uno conocer a aquél en virtud del cual uno conoce todo esto?, ¿cómo puede uno conocer al conocedor?

Lógica, también, aquella maravillosa (por temprana y por lúcida) estrofa del Ṛgveda (10, 129) en la que, después de formularse el primero de los grandes mitos de creación de la tradición védica, se añade: «El Uno, aquel que empezó a existir envuelto en nada a partir del ardor del deseo, tal vez él sepa cuáles son los orígenes de la creación, o tal vez, tal vez tampoco él lo sepa»…

Y es que, en efecto, ¿qué conciencia es aquella que no se diferencia de objeto alguno?

Los límites de la metafísica son, evidentemente, límites lingüísticos. Y, puesto que lo que puede pensarse ha de poder decirse, los límites del lenguaje, mal nos pese, son los límites del pensar.

–¿Y, lo que no puede pensarse?…

–Dígame, si no lo puede pensar, ¿cómo puede saber que hay algo que no puede pensar?

–Porque lo intuyo.

–De acuerdo, ¿y qué es lo que intuye?

–Algo, no lo sé...

La «intuición», amigɔs, tal como la entendemos ahora (en el XIX seguía utilizándose como sinónimo de percepción), es una noción rodeada de misterio que ha de servirnos para tomar conciencia de que ciertamente, bajo la conciencia, en esas aguas profundas, hay cosas que el cuerpo sabe. Cuando decimos que algo intuimos es porque, desde esas profundidades, vemos asomarse las crestas de algunas montañas sumergidas, que al punto desaparecen bajo los remolinos. Por ello no lo podemos pensar, y porque no lo podemos pensar, no lo podemos decir.

En cuanto al Uno –del que no puede hablarse y, sin embargo, se habla– la mente, que siempre funciona con opuestos, le opone lo que no es el Uno, que sí puede decirse, de modo que la noción que pretende ser omniabarcante se convierte en una noción imposible, contradictoria. Esto es lo que el buddha Sakyamuni quiso mostrar. No contestó a ninguna pregunta acerca de las ultimidades. En cambio, se ocupó del proceso mental.

Desaparecer es una idea

«Voy a enseñaros el estado de no-muerte», dijo Gautama, el buddha: el «despierto», y su enseñanza versaba sobre la supresión de los deseos, empezando por el más enjundioso: el deseo de inmortalidad. Para ello, comenzó por eliminar el supuesto individual de las doctrinas védicas, el ātman.[9] Esto facilitaba sin duda las cosas. Una vez erradicada la idea de una esencia personal, la desarticulación de la percepción errónea de una substancia individual era factible. No era necesario, para «liberarse» de las propias ataduras, proponer, al modo del brahmanismo, la reintegración dificultosa del individuo en una supuesta unidad primordial, sino que bastaría con lograr la conciencia de la impermanencia.

Según el budismo primitivo, toda sustancia está formada por partículas elementales (dharmas) absolutamente transitorias, así también la mente. Nuestro error consiste en identificarnos con las impresiones mentales que, al sucederse, producen la ilusión de una continuidad. A esta continuidad es a lo que denominamos «yo».[10] Por lo tanto –y en este punto es donde el budismo, y particularmente la escuela mahāyāna, le añade algo fundamental al vedānta–, no se trata tanto de distanciarse de las percepciones y de desidentificarse de los contenidos mentales como de tomar conciencia de la imposibilidad de distanciarse con la mente de la propia mente. Todo lo que pueda ser observado por la conciencia, en efecto, tiene el mismo estatus; por muy elevado que pueda parecernos un pensamiento, sigue siendo pensamiento.

Si, pues, nada hay que sea permanente, ¿qué es lo que conozco cuando me conozco a mí mismə? Y, por otra parte, si el «yo» es ilusorio, ¿qué puedo perder? O, mejor dicho, ¿quién hay que pueda perder algo?

Lograr la conciencia de la verdadera naturaleza de la mente tenía para el budismo una finalidad muy clara: eliminar el sufrimiento que toda existencia entraña. Tratar de salvaguardar la

individualidad después de morir es una de las cosas que origina sufrimiento. Liberarse del sufrimiento supone dejar de asumir una creencia ilusoria y quedar atrapado en el miedo a perderse. Y es que, ciertamente, no puede morir aquello que nunca existió; si el «yo» no existe, no hay «yo» que pueda morir. El miedo a morir, ante tal constatación, carece de sentido.

«Voy a enseñaros el estado de no-muerte», dijo el Buddha. Y nada más lógico: nadie hay que pueda morir, puesto que nadie hay. Todo es pura impermanencia. Sólo hay ideas que se suceden y son reemplazadas por otras.

El budismo, así, apuntó al blanco: desaparecer también es una idea. Quien observa su mente con cierta continuidad puede comprobar que aquélla es una idea y dejarla pasar como una nube más, dejarla pasar como cualquier otra idea, la de una persona, la de un tarro de mermelada, la de un oso de peluche, o la idea de un yo, la de un futuro, o la de un final. Todo lo que pasa por la mente (la «mente» es otra abstracción, no existe la mente, existen los impulsos cerebrales, o ésta es otra manera de nombrarlo), todo lo que pasa tiene el mismo estatuto, el de ser chispas, impulsos que, al igual que se generan, desaparecen. Pasan. Si se los detiene en la conciencia, en cambio, se afianzan y quedamos enganchados en ellos. Esto ocurre con mayor frecuencia con aquellas ideas que llevan asociada una emoción (en el estado de enamoramiento, por ejemplo, o en el duelo), pues las emociones fortalecen la idea del yo. Dejar de atrapar los pensamientos con la voluntad, dejar de alimentarlos, abandonar la voluntad de permanencia: ése es el mensaje del budismo. «Sin mente» significa atender al instante. «Sin mente»: nirvāṇa: no soplo, no agitación.[11]

Lo que le interesaba al Buddha era el sufrimiento. Entendía que su causa es el deseo (que lo que agrada ocurra o siga ocurriendo, que lo que desagrada no ocurra o deje de ocurrir, etc.), pues quien desea se proyecta en futuro o en pasado perdiéndose el instante en el que está y que es, al fin y al cabo, lo único real. Ni tan siquiera es real la idea de impermanencia, pues dura en la mente el tiempo de una chispa igualmente. Por eso, el sistema de observación de la mente que el budismo propone tiene como objetivo «despertar» la conciencia a la realidad del instante.

Quienes mejor ejemplificaron esto fueron los autores de haikus, muchos de los cuales eran monjes de las escuelas zen, un budismo tardío que se articula en Japón a partir del budismo chino y en el que se hallan resonancias del daoísmo y del shinto. Un haiku es la expresión mínima de un acto de conciencia expresado, tradicionalmente, en tres versos breves. No es un juicio, es la expresión de algo que es percibido, un instante que se ensancha con el darse cuenta de algo-que-ocurre. Cuando alguien vive el presente establece con su entorno otro tipo de relación; despojadas de idea, las cosas concretas adquieren una insospechada presencia; el tiempo se dilata. Tiene que ver con la atención, cuyo cultivo forma parte del método. Quién sino alguien absolutamente atento al instante sería capaz, en el momento de morirse, de formular un poema como éste de Tanedo Santôka (1882-1940):

Mientras termino de morirme

la hierba

llueve

Estrategias de Oriente y de Occidente

El lejano Oriente supo interpretar la evidencia de la transformación, la no permanencia, la inconsistencia del yo, la caducidad. Nosotr∂s hemos hecho todo lo contrario. Desde todas nuestras instancias (intelectual, moral, religiosa, etc.) hemos afirmado y afirmamos la permanencia. Esto es lo que nos estorba a la hora de nuestra muerte, de la nuestra y de la ajena. Por eso la evitamos y, al hacerlo, despojamos a l∂s que mueren de la dignidad que, socialmente, les corresponde. Les des-integramos. Les arrancamos de la comunidad de l∂s que siguen viv∂s. En la Antigüedad griega, se exiliaba al enfermo porque era políticamente inútil, pero no al muerto; su muerte le competía a tod∂s porque con ella, sumada a la de tod∂s l∂s ancestr∂s, se urdía la historia del grupo. Nuestr∂s muert∂s, en cambio, no son útiles porque nuestra historia ya no se urde con el pasado, sino con el futuro, un futuro inmediato, vacío aunque gesticulante, un futuro de camuflaje en el que nos enfundamos, como niñ∂s que juegan a creerse inmortales. La nuestra es una sociedad infantil que erradica la muerte de su horizonte convirtiéndola en tema de noticiario o en asunto de estadística. Asunto, siempre, de «l∂s otr∂s», por supuesto (son ell∂s l∂s que mueren). Una sociedad de este tipo es extremadamente vulnerable pues cualquier acontecimiento inesperado que la sacuda la proyecta en una pesadilla. Lo que en las culturas tradicionales está integrado en la vida diaria surge en la nuestra como estados de excepción. Hemos ordenado nuestra vida con detalle horario, pero en él el tiempo de l∂s muert∂s no se computa.

Para la conciencia post-moderna (y con ello me refiero a una conciencia filosófica post-religiosa), sin duda no ha lugar ni el fácil recurso a la voluntad divina ni el reencuentro ultraterreno. Cuando se han erradicado los dioses, los ritos de duelo asociados con ellos quedan obsoletos. Sin embargo éstos no eran un invento baldío. En ellos ha descansado la salud mental de las sociedades que nos han precedido. Cuando los rituales se olvidan o se consideran absurdos,

se le priva a la persona en duelo de una parte muy importante de los gestos necesarios para su salud. La historia de la humanidad no es tan larga como pudiera parecernos, pero sí lo suficiente como para que los pueblos, desde muy antiguo, hayan forjado estrategias para seguir viviendo y conviviendo con la terrible condición que nos es propia. No es de sabi∂s rechazar por inútiles formas culturales que han sido elaboradas durante siglos y que nos han permitido llegar hasta aquí con una mediana integridad de nuestras funciones psíquicas y orgánicas. Los ritos forman parte de las estrategias simbólicas. El rito de duelo les otorga a l∂s muert∂s un lugar entre l∂s viv∂s, un lugar y un tiempo, sobre todo un tiempo. Y es preciso otorgarles un tiempo, su tiempo de cada día, para que no ocupen todo el tiempo, consciente o subconsciente, de l∂s viv∂s contagiando de no-ser sus demás actos cotidianos.

La primera tarea de una sociedad adulta, pues, en lo que concierne a la muerte, debería de ser la recuperación o la nueva elaboración de unos rituales de duelo. La segunda, la observación de los miedos. La tercera, educarse en la compasión. No me refiero, con ello, evidentemente, al ejercicio de la lágrima fácil ni a la proyección en otr∂s de los propios duelos. No se trata tampoco de la encomiable voluntad de ayudar a otr∂s ofreciendo respuestas desde uno u otro código; para la conciencia post-religiosa no hay vuelta atrás (obviamente, no puede creerse en lo que no se cree). A lo que me refiero es a la solidaridad del individuo que se sabe compartir con otr∂s la conciencia del dolor, del miedo y del común desamparo. Una conciencia en carne viva, una conciencia encarnada. La educación en la compasión, en el com-padecimiento (cum pathos), podría ser aquello en lo que convergiesen el Oriente budista y la conciencia desdichada de Occidente.

Yo, por mi parte, me confieso occidental y asumo mis contradicciones: aspiro a la simplicidad del haiku pero abogo por la lucidez hiriente de la conciencia posmoderna. En la hora de mi muerte, me gustaría, como Santôka, en el presente dilatado de aquel último instante, que mi conciencia fuese: la hierba… llueve…

Acerca de los textos

y algunas curiosidades

La mayor parte de los textos reunidos en este libro fueron, en su primera redacción, impartidos como conferencias en diversos lugares e instituciones. Muchos de ellos fueron en parte o totalmente reelaborados para su edición de 2009 en la editorial Pre-textos; sólo unos pocos conservan el formato original. En su conjunto, ofrecen el resumen de casi dos décadas dedicadas a la enseñanza y la investigación en el terreno de la Estética y la Teoría de las Artes, incluyendo en ese ámbito las «ficciones para ser creídas» elaboradas en otros campos como pueden ser la metafísica, la teología, las cosmologías o, también, las ciencias. En algunos he querido conservar el estilo directo de la intervención pública, o bien por su carácter polémico, o bien por las implicaciones de los lugares geográficos en los que se impartieron. Es el caso de «Las armas del imperio», que presenté en Damasco en el año 2003, en un simposio sobre modernidad y globalización organizado por el Instituto Cervantes de Damasco con la colaboración del Ministerio de Cultura Sirio y el Instituto Europeo del Mediterráneo. Otro tanto ocurre con el artículo «Contra el Arte», que da título al libro y que, al no poder viajar yo misma hasta allí, fue leído en mi nombre por la profesora Rosa Fernández Gómez, a quien siempre estaré agradecida, en el XV Congreso Internacional de Estética celebrado en Makuhari (Japón) y organizado por el Institute of Aesthetics and Philosophy of Art de la Facultad de Letras de la Universidad de Tokio en 2001. Una versión anterior (y a la que hago explícita referencia al inicio del texto) había sido presentada en Ávila en los Cursos de Verano de la UNED. Más provocativos, desde luego, fueron esos «Cinco ratones ciegos», a los que tengo un especial cariño por el hecho de haber puesto de manifiesto, de forma un tanto virulenta, ese miedo del hombre teórico del que hablo en otra parte. La reacción de un profesor cuyo nombre ahora no recuerdo, tan irascible como conocido, tuvo que ser mitigada por una alumna de filosofía, que demostró ser mejor conocedora de los asuntos de la Teoría de la Ciencia que aquel docto y veterano científico. He de decir que mis

ratones llevaban, en aquella su primera presentación en público, un bagaje popperiano del que les he aligerado aquí. Ésta tuvo lugar en las Jornadas Ética en y de la Universidad, celebradas en la Universidad Politécnica de Valencia en 2003.

Debo padecer cierta adicción al discurso provocador, pues no fue éste el único caso en el que algunos se sintieran grata o ingratamente incomodados. Ocurrió también con «Diosas y esclavas», al que presenté, en una primera versión, en el Instituto Superior de Ciencias religiosas de Murcia, en 1997. Tuve allí la oportunidad de ser objeto de lo que considero el cumplido más entrañable que se me haya dirigido nunca. Lo formuló una monja católica, dirigiéndose a su compañera, ambas asistentes al curso: «Qué inteligencia más preclara, lástima que sea un tanto diabólica…». Aquella versión fue publicada en el n.º 2 de la revista Sarasvati con el título «Las diosas oscuras». Otro caso parecido fue, inevitablemente, el producido por «Desde la ignorancia», ofrecido en el año 2005 en la ciudad de Ávila en las Jornadas sobre Mística. De entre el público alguien, airado, tuvo a bien concluir su intervención con un «¡Pero el infierno existe!» que se me antojó la exacta antítesis del ippur si muove de Galileo. El texto fue editado por la editorial Trotta en Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas, en edición de Òscar Pujol y Amador Vega, en 2006. «¿Cree usted en Dios?», en el que proseguí en la misma línea, se publicó en el número monográfico titulado Dios de la revista Sileno, en 2005.

«Sobre el dolor» formó parte del Foro de Debate sobre la Salud Pública que se celebró en Córdoba en octubre de 2002. Por una de esas casualidades de la vida, el trayecto de vuelta fue para mí un auténtico calvario que terminó con inyecciones de espasmolíticos al llegar a destino. Fue publicado en la revista HUMANITAS. Humanidades médicas, Volumen 1, número 4 – Octubre-Diciembre de 2003.

Una primera versión de «Salvar las fronteras» y de «El espacio sonoro de India» hallaron lugar, respectivamente, en Microfisuras n.º 5, Vigo, 1998, y en la revista Archipiélago n.º 34-35/1998.

Versiones anteriores de «El croar de la rana», muy poco reconocibles en la presente, fueron ofrecidas en el IX curso de

Verano de la UNED en 1998 y en la Universidad de La Laguna en 1999. «Emociones estéticas», «Placeres inmorales» y «El fuego, las llamas, los rescoldos» se encontraban en germen en conferencias impartidas en 1999 en las VII Jornadas de Arte Contemporáneo de Málaga y en 2001 en la Facultad de Ciencias de la Información de Sevilla y el Congreso sobre «Emociones» organizado en el año 2000 por el Departamento de Filosofía de la Universidad de Málaga. «Desaparecer» se reelaboró por completo a partir de dos conferencias distintas, la primera, pronunciada en la Facultad de Filosofía y Letras de Valladolid en 2003 y la segunda, en la Universidad Menéndez Pelayo de Valencia en 2004. «La admiración y la náusea» es fruto de una charla dada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y de una conferencia impartida en 2005 en la ciudad italiana de Udine. De los dos artículos, hasta ahora inéditos, que han venido a añadirse a la presente edición: «El azar en conserva» y «Una mañana de otoño», el primero formó parte del Ciclo de conferencias «Pensar el presente. Tensiones del arte contemporáneo» (Temporada 1999), organizado por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga. El segundo es la reelaboración de una charla ofrecida en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia en 2008 con ocasión de la exposición Frágil, comisariada por José Parreño. El «Pequeño vocabulario» que lo acompaña se elaboró al hilo de un recorrido por dicha exposición.

Procedencia de las fotografías

Se han realizado todos los esfuerzos para contactar con los propietarios de los copyrights, aunque no en todos los casos ha sido posible. Con todo, estaremos agradecidos de recibir información que nos permita conocer su identidad o bien el organismo que los representa.

Kitsch y globalización

Figs. 1 y 2: antenas en los tejados de Amman. Fotografías cedidas por Eva Lootz. © Eva Lootz, VEGAP, Barcelona, 2025.

Fig. 3: Torre Eiffel en Bombay, 2005. Archivos personales.

Contra el Arte

Figs. 1 y 2: Boñigas puestas a secar, Uttar Pradesh, India. Archivos personales.

Figs. 3 y 4: Fotografía de Priya Mookerjee en Pathway Icons: The wayside art of India, Londres, Thames & Hudson, 1987.

Figs. 5-7: Archivos personales.

Fig. 8: Fotografía de Priya Mookerjee en Pathway Icons: The wayside art of India, Londres, Thames & Hudson, 1987.

Apuntar al blanco

Fig. 1: Henri Michaux, Sans titre, 1946-1948. En Henri Michaux. Obras escogidas 1927/1984. Catálogo del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), 1993. © Henri Michaux, VEGAP, Barcelona, 2025.

Fig. 2: Rana meditando. Maestro Sengai, Japón, siglo XVIII. En Ana Crespo García, El zen en el Arte Contemporáneo, Madrid, Mandala ediciones, 1997.

Fig. 3: Antoni Tàpies, Serie Les merles I., 1989. Fundación Tàpies. © Comissió Tàpies, VEGAP, Barcelona, 2025.

Fig. 4: Robert Motherwell, Samurai n.º 4, 1974, en catálogo. © Robert Motherwell, VEGAP, Barcelona, 2025.

Fig. 5: Robert Motherwell; Borracho de trementina n.º 47, 1979, en catálogo. © Robert Motherwell, VEGAP, Barcelona, 2025.

Fig. 6: Zhao Mengfu; detalle de Anécdotas de la vida de Wang Xizhi. c. 1310. Metropolitan Museum.

Fig. 7: Hong Lei; Vacuidad- N.º 3, 2006. En La escuela Yi: treinta años de arte abstracto chino, catálogo, Fundación La Caixa, 2008.

Fig. 8: Zhang Hao, Ciudad natal, 2007. En La escuela Yi: treinta años de arte abstracto chino, catálogo, Fundación La Caixa, 2008. © Hao Zhang, VEGAP, Barcelona, 2025.

Fig. 9: Ben Vautier, en Ana Crespo García, El zen en el Arte Contemporáneo, Madrid, Mandala ediciones, 1997. © Ben Vautier, VEGAP, Barcelona, 2025.

Fig. 10: Qiu Shihua, Untitled, 1994.

Fig. 11: Caspar David Friedrich, Acantilados de tiza en Rügen, 1818-1819.

Fig. 12: Antony Gormley, Another Place, 1997, Crosby Beach, Merseyside. © Antony Gormley, 2025. Fotografía: Stephen White & Co.

Fig. 13: Helen Maurer, Cave-Painting, 2003. En Frágil, catálogo, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2008.

Una mañana de otoño. Variaciones sobre la fragilidad

Fig. 1: René Magritte, La trahison des images, 1929. © René Magritte, VEGAP, Barcelona, 2025.

Fig. 2: René Magritte, Les deux mystères, 1966. © René Magritte, VEGAP, Barcelona, 2025.

Fig. 3: Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965. © Joseph Kosuth, VEGAP, Barcelona, 2025.

Fig. 4: Ignasi Aballí, Pájaros, 2008. En Frágil, catálogo, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2008. © Ignasi Aballí, 2025.

Fig. 5: Mira Schendel, Sin título, de la serie Monotipo, 1965. En Frágil, catálogo, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2008. Imagen cedida por cortesía de Mira Schendel Estate y Gomide & Co.

Fig. 6: Rei Naito, Matrix, 2010.

Fig. 7: Andy Goldsworthy, White Walls, 2007.

Fig. 8: Qin Yufen, Viento mudo, 2006. En Frágil, catálogo, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2008. © Yufen Qin, VEGAP, Barcelona, 2025.

El azar en conserva

Figs. 1 y 2: Marcel Duchamp, Trois stoppages-étalon, 1913-14. © Association Marcel Duchamp, VEGAP, Barcelona, 2025.

Diosas y esclavas

Figs. 1 y 2: En Ajit Mookerjee; Kālī. The feminin force, Londres, Thames & Hudson, 1988.

Desaparecer

Figs. 1 y 2: En Ajit Mookerjee; Kālī. The feminin force, Londres, Thames & Hudson, 1988.

Fig. 3: Tanka tibetano, archivos personales.

Índice

Nota a esta edición

Acerca del título del libro. A modo de introducción

I

EL MURO DE LAS CONTEMPLACIONES

Kitsch y globalización. Las armas del Imperio

Contra el Arte

Emociones estéticas. O por qué vamos al cine a llorar

Placeres inmorales. Sobre arte y política

El fuego, las llamas, los rescoldos

Apuntar al blanco. El vacío y su representación

Una mañana de otoño. Variaciones sobre la fragilidad

El azar en conserva. Un análisis de la metáfora en los ready-made de Marcel Duchamp

II

MUROS DE PALABRAS

Sobre el dolor

La admiración y la náusea. Acerca del origen de la poesía y la

filosofía

Desde la ignorancia. La metafísica o el arte de urdir relatos en los confines

¿Cree usted en Dios?

El croar de la rana. Lo que de arte tiene la ciencia

Cinco ratones ciegos. La educación como violencia o acerca de la enseñanza de la filosofía en la universidad

III

MUROS DE SEDA INDIA

Salvar las fronteras

El espacio sonoro de India

Diosas y esclavas. La función simbólica y social de la mujer en la India tradicional

Desaparecer. Estrategias de oriente y de occidente

Acerca de los textos y algunas curiosidades

Procedencia de las fotografías

Notas

KITSCH Y GLOBALIZACIÓN.

LAS ARMAS DEL IMPERIO

1. Suele decirse que todas estas modernidades tienen en común la eclosión de la subjetividad y la progresiva autonomía de la persona como sujeto. Suele decirse que la libertad de pensamiento, la capacidad de crítica y de autocrítica y la defensa de los derechos humanos encontraron su cuna en la época de la Ilustración. También podríamos pensar en lo mal que debían de estar, éticamente hablando, unas naciones que tuviesen necesidad de tales tratados. Deberíamos recordar que mucho antes, ya en el siglo XIII, los habitantes de Suiza, la única nación que se negó a formar parte del mercado europeo, votaba a mano alzada en cada aldea cualquier decisión que hubiese de ser tomada. Una verdadera democracia, en el siglo XIII. En la Francia revolucionaria, en cambio, guillotinaron a Olympe de Gouges por defender las libertades de la mujer.

2. Ulrich Beck, ¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización, Barcelona, Paidós, 2001, p. 26 y ss.

3. Ver Chantal Maillard, La razón estética, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.

4. Kevin Robins, «Tradition and Translation: Nacional Culture and its Global Context», en J. Corner y S. Harvey (comp.), Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture, Londres, Routledge, 1991, pp. 28 y ss.; cit. en U. Beck, op. cit., p. 71.

5. Esto no quita, claro está, que, puesto que el material bélico es también un producto, y de los más lucrativos, el método militar se siga utilizando al par que el de consumo.

6. Cf. Hermann Broch, Kitsch, vanguardia y el arte por el arte, Barcelona, Tusquets, 1979.

7. La palabra kitsch derivaría, al parecer, del alemán del sur, concretamente del verbo kitschen que significa amañar muebles para hacerlos pasar por antiguos, o también de verkitschen: comercialmente, algo parecido a dar gato por liebre. En ambos casos, connota el engaño de hacer pasar una cosa de poca valía por otra valiosa procurando imitar la primera en la segunda. Un tipo de falsificación propia de la burguesía europea del XIX que se convierte en sociedad de masas, que posee ingresos y sueña con héroes lejanos heredados del romanticismo. Cf. H. Broch, op. cit. También U. Eco, Apocalípticos e integrados (1965) y A. Moles, El Kitsch (1971).

8. Umberto Eco, Apocalípticos e integrados, Barcelona, Tusquets, 1995.

CONTRA EL ARTE

1. Referido en Larry Shiner, La invención del arte. Una historia cultural, Barcelona, Paidós, 2004.

2. Considerar la polémica iniciada y sostenida por Quatremère de Quincy acerca de la desnaturalización de las obras expoliadas referida en la obra ya citada de L. Shiner.

3. Jacques Maquet, La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte, Madrid, Celeste Ediciones, 1999, pp. 37-38.

4. Cf. Walter Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

EMOCIONES ESTÉTICAS.

O POR QUÉ VAMOS AL CINE A LLORAR

1. Ojo: véase la cinta original de 1997, no el remake que el propio director hizo para Estados Unidos en 2007.

PLACERES INMORALES.

SOBRE ARTE Y POLÍTICA

1. En ¿Qué es literatura? (1948).

2. La metáfora es de Ortega y Gasset que, en realidad, aplica aquí al arte la idea de Wittgenstein de que acostumbramos a pensar que al mirar por la ventana percibimos el mundo cuando, en realidad, lo que estamos viendo es el cristal de la ventana.

3. De la autorreferencialidad de la obra de arte trató Mikel Dufrenne en su Fenomenología de la experiencia estética (1953).

Del concepto de «demora» y del «aumento de ser» trató Hans-Georg Gadamer en Verdad y método (1960).

4. Danto se había preocupado siempre, en sus obras anteriores, de distinguir las cuestiones del arte de las de la estética, desestimando esta última como innecesaria.

APUNTAR AL BLANCO.

EL VACÍO Y SU REPRESENTACIÓN

1. Su Shi (o Su Dongpo), en Notas sobre Wen Tong pintando bambúes en el valle Yuntang, en Philippe Sers y Yolaine Escande, Résonance intérieure. Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident, París, Klincksieck, 2003, p. 188. Más información sobre este tema podrá encontrarse también en Ch. Maillard, Las venas del dragón, Galaxia Gutenberg, 2021.

2. Cf. François Cheng, Vide et plein. Le langage pictural chinois, París, Éditions du Seuil, 1991, p. 86.

3. Esta técnica, la de la discontinuidad para el mantenimiento de la atención, ha sido utilizada, entre otras cosas, para el trazado del alumbrado en las autovías, que alternan los colores de las luces evitando así, a la vez, el fenómeno hipnótico de la luz y el adormecimiento.

4. El arte del rodeo no nos es ajeno. En el siglo XVII, el francés Bouhours hablaba de ello como de un ideal estético emparentado

con el esprit de délicatesse, basado en la inexactitud. Lo contraponía al esprit de justesse asentado por Boileau, haciendo primar la fantasía sobre la exactitud. Entendía que un cierto grado de indeterminación era necesario para que el espíritu pudiese sorprenderse.

5. Esta versión, indudablemente poética, es de Luis Racionero en Textos de estética taoísta, Madrid, Alianza, 1983. Hay traducción directa del chino en Pierre Ryckmans, Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga, Universidad de Granada, 2012.

6. Más información acerca de este pintor y su método del no-método puede encontrarse en el capítulo V de Las venas del dragón (Galaxia Gutenberg, 2021).

7. Entendía –y así lo dejó escrito– que no puede alcanzarse con el pincel lo que puede obtenerse con la pluma. ¿Qué mejor confesión de intenciones significativas?

8. «Los tres cuadrados blancos son la instauración de visiones y construcciones del mundo muy precisas. El cuadrado blanco, aparte del movimiento puramente económico de la forma que cualquier nueva construcción blanca del mundo tiene, aparece, además, como el impulso hacia los cimientos de la construcción del mundo como acción pura considerada como el conocimiento de sí en la perfección puramente utilitaria del “hombre universal”. En el ámbito cotidiano, a estos cuadrados se les ha asignado una significación suplementaria: el cuadrado negro como signo de la economía, el cuadrado rojo como señal de la revolución y el cuadrado blanco como puro movimiento.» Kazimir Malévich, De Cézanne au suprématisme, Lausana, Éditions l’Âge d’Homme, 1974, p. 122. La traducción es mía.

UNA MAÑANA DE OTOÑO.

VARIACIONES SOBRE LA FRAGILIDAD

1. La palabra «zen», por la que conocemos en Occidente la estética japonesa, es en realidad el resultado de la pronunciación nipona del término «chan», que a su vez proviene de la pronunciación china de la palabra sánscrita dhyāna, que se ha traducido por «meditación».

EL AZAR EN CONSERVA.

UN ANÁLISIS DE LA METÁFORA

EN LOS READY-MADE DE MARCEL DUCHAMP

1. Pierre Cabanne, Conversaciones con Marcel Duchamp, Barcelona, Anagrama, 1984, p. 70.

2. Cf. Marcel Duchamp, Escritos. Duchamp del signo, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.

3. En realidad, lo de «el azar en conserva» no es sino una definición colateral de Duchamp a su obra Trois stoppages-étalon.

4. M. Duchamp, op. cit., p. 158.

5. Octavio Paz, Apariencia desnuda, Madrid, Alianza, 1991, p. 32.

6. Arthur Danto, El abuso de la belleza, Barcelona, Paidós, 2005, p. 40.

7. A. Danto, ibid., p. 41.

8. P. Cabanne; op, cit., p. 114.

SOBRE EL DOLOR

1. Esquemas y definiciones extraídas de: M. González Barón, A. Ordóñez Gallego, J. D. Muñoz Sánchez, «Dolor oncológico. Sentido del sufrimiento», en El control del sufrimiento evitable. Terapia analgésica, J. Sanz Ortiz (edit.), Madrid, Janssen-Cilag S.A., 2001.

2. Una de las críticas que sin duda pueden hacerse a los técnicos cuando tratan de expresarse es la redundancia del lenguaje que utilizan, lo cual muchas veces tiene como resultado que lo dicho no explique nada, aunque pueda parecer que lo hace. Así, también, en la definición a la que antes aludía: «El dolor es el resultado de la capacidad del individuo para percibir dolorosamente...». Vale ¿pero qué significa «dolorosamente»?

3. Ver un ejemplo de ello en Rafael Argullol, Davalu o el dolor, Barcelona, RBA, 2001.

4. Aquí es donde debe agradecerse y alentarse los esfuerzos que se

están haciendo para introducir en la Sanidad pública técnicas que, como la acupuntura, pueden aliviar el dolor sin eliminar o aturdir la conciencia.

LA ADMIRACIÓN Y LA NÁUSEA.

ACERCA DEL ORIGEN DE LA POESÍA Y LA FILOSOFÍA

1. María Zambrano, Filosofía y poesía en Obras reunidas, Madrid, Aguilar, 1971, p. 116.

2. Ibid., p. 119. La cursiva es mía.

3. «La inconstante libélula / revolotea al aire de la fuente. / La contemplo desde hace tiempo. / Oscura a ratos, brillante ahora, / como un camaleón tornadiza. / Roja en seguida y luego azul, / azul que es pronto verde. / ¡Quisiera ver de cerca sus colores magníficos! / Mas su vuelo no cesa. / Suavemente, se ha posado en la hierba. / ¡Aquí está! ¡Ya la tengo! / Puedo verla despacio. / Y no es más que un triste azul oscuro. / Así pasa contigo, que analizas tus alegrías.»

4. Ibid., p. 123.

5. Rsp. 606 d.

6. Ibid., p. 197.

DESDE LA IGNORANCIA.

LA METAFÍSICA O EL ARTE DE URDIR

RELATOS EN LOS CONFINES

1. Si conservo la palabra «místico» en masculino en vez de recurrir a fórmulas que alargan la frase para poder incluir ambos géneros es, en primer lugar, para evitar la confusión entre la mujer mística y la mística como modo de vida y, en segundo lugar, para facilitar la lectura. Pido perdón por ello. Cuando ha sido posible he reemplazo la vocal por una ∂. Dejo constancia, no obstante, de que tanto ahora como en la primera edición de este texto, redactado hace ya más de veinte años, la intención siempre fue la de utilizar la palabra como designación de ambos géneros, tanto en singular como en plural.

2. Na saṃsārasya nirvāṇāt kiṃcid asti visesanaṃ,

na nirvāṇat saṃsārāt kiṃcid asti viśeṣanaṃ.

Nirvaṇasya ca yā koṭiḥ koṭiḥ saṃsāraṇasya ca,

na tayor antaraṃ kiṃcid susūkṣmam api vidyate.

Nāgārjuna, Mūlamadhyamakakārikā, cap. xxv, 19 y 20. La edición utilizada para el texto sánscrito es la de David J. Kalipahana en Motilal Banarsidass Publishers, Delhi, 1991.

3. Ibid., cap. XXV, 23.

4. Ibid., cap. XVI, 9.

EL CROAR DE LA RANA.

LO QUE DE ARTE TIENE LA CIENCIA

1. Cf. Cornelius Castoriadis, Las encrucijadas del laberinto, Barcelona, Gedisa, 1988.

2. Richard Rorty, Consecuencias del pragmatismo, Madrid, Tecnos, 1996, p. 205.

3. Ibid., p. 206.

4. Gilles Deleuze, Qu'est-ce que la philosophie?, París, Éditions de Minuit, 1991, p. 116.

CINCO RATONES CIEGOS.

LA EDUCACIÓN COMO VIOLENCIA

O ACERCA DE LA ENSEÑANZA DE LA FILOSOFÍA EN LA UNIVERSIDAD

1. Laurence Lerner, A.R.T.H.U.R: The Life and Opinions of a Digital Computer, Harvester Press, 1974; University of Massachusetts Press, 1975. Traducción de José Angel Álvarez en M. A. Boden, La mente creativa. Mitos y mecanismos, Barcelona, Gedisa 1994.

2. Me refería a la guerra de Irak, en la que los dirigentes españoles decidieron intervenir en 2003 colaborando con las fuerzas norteamericanas, en contra de la voluntad de la gran mayoría de los ciudadanos.

3. Filosofía en los días críticos, § 369.

EL ESPACIO SONORO DE INDIA

1. Para quienes no sepan de qué hablo no hay descripción que pueda hacerles comprender realmente lo que, para el recién llegado, era la más palpable y ensordecedora manifestación del caos. Tan sólo dan resultado, a veces, las enumeraciones. Probemos alguna: la calle es de tierra, rematada a ambos lados por el barro que resulta de la mezcla de orines y salivazos de betel que salpican de rojo las paredes. Desde ambos lados hacia el centro, canastos, vendedores sentados en el suelo, verduras y frutas esparcidos sobre telas de saco, fabricantes de edredones que sirven de colchones para las tablas de madera, vendedores de tchai, vendedores de buñuelos, máquinas que trituran la caña de azúcar, máquinas que exprimen naranjas, zapateros que remiendan chanclas, vendedores de cacahuetes, niños que hacen bolsitas de papel para los cacahuetes con apuntes de escuela de los niños ricos, vacas, vacas robando fruta, monos robando fruta, vacas arrancando carteles de las paredes y lamiendo los restos de cola, rickshaws, montones de rickshaws, con conductores delgadísimos que se secan el sudor en el paño que llevan a modo de turbante para protegerse del sol, conductores jóvenes que pronto dejarán de serlo tratando de ganarle al tiempo la carrera para pagar su propio vehículo, conductores viejos que ya nadie quiere coger porque son lentos y tosen, todos pedaleando, descalzos o con chanclas y mordeduras de pedales en los tobillos, clientes ensortijados y de vientres abundantes, clientas hindúes, de porte elegante, clientas musulmanas en sus trajes de fantasma, clientes extranjeros vestidos de orientales, turistas con el tercer ojo –el de la cámara– siempre

abierto, moto-rickshows rebosantes de gente apelmazada, coches cuyo claxon permanentemente en uso supera en decibelios los altavoces estridentes que disparan las canciones de la última película de moda, más vacas, ahora acostadas justo en medio de la calle, lo cual obliga al tráfico a un precioso zigzagueo por ambos lados, carritos de leprosos sin piernas guiados por otros leprosos que aún las tienen, ascetas śivaístas desnudos embadurnados de ceniza, renunciantes viṣṇuístas vestidos con túnicas color de azafrán, niños mendigando, viejos mendigando, perros cojos, perros con tres patas, perros tiñosos, y luego una hilera de búfalos negros y relucientes, perros con dos patas, y gente, y más gente... Podría seguir enumerando, pero será mejor dejarlo; sólo imaginen todo esto y más, mucho más, en movimiento y con color, sonido y olor. Tan sólo obtendrán una ligerísima idea.

DIOSAS Y ESCLAVAS.

LA FUNCIÓN SIMBÓLICA Y SOCIAL DE LA MUJER

EN LA INDIA TRADICIONAL

1. Para quienes estén interesados en profundizar en el tema de lo femenino en India, les remito también al capítulo «Naturaleza, materia matricial», en India. Obras reunidas (Valencia, Pre-Textos, 2014).

2. Cf. «Olympe de Gouges o la radicalización de los ideales ilustrados» en Condorcet, De Gouges, De Lambert y otros, La Ilustración olvidada, Barcelona, Anthropos, 1993.

3. No ha de confundirse el Dharma (la Ley) del hinduismo con los dharmas (partículas) del budismo inicial.

4. Que estas dinastías hindúes pudieran florecer entre dos períodos de sometimiento de gran parte de India a gobiernos musulmanes es un ejemplo de la política que éstos llevaban a cabo: a fin de evitar rebeliones entre las poblaciones sometidas, que les sobrepasaban mucho en número, cuidaban de respetar sus cultos a cambio del pago de un impuesto.

5. En el śivaísmo de Cachemira tiene diversas ramas, las principales de las cuales son las escuelas krama, trika, kula y pratyabhijñā.

6. Para una visión general de la polémica en torno al tema y otras interpretaciones actuales, ver Índika, de Agustín Pániker (Barcelona, Kairós, 2006).

7. Cf. Paul Masson-Oursel, L'Inde antique et la civilization indienne, París, Albin Michel, 1951.

8. El Devī-Māhātmya pertenece al Mārkaṇḍeya Purāṇa (c. 300-600) y es probablemente el primer texto en el que se habla de la Gran Diosa.

9. Para el paso de esta interpretación patriarcal de la Diosa a otra matriarcal, ver mi libro La ira (Madrid, Vaso Roto, 2024).

10. Descripción de la imagen de Kālī. Kālī se yergue sobre el cuerpo de Śiva vestida con un ceñidor hecho de manos y antebrazos, cubierto con su pelo despeinado. Su desnudez es la suprema realidad; su pelo, el velo de la ilusión que la cubre. El ceñidor son los brazos cortados de sus enemigos. Se la representa normalmente con cuatro brazos, a veces con seis, ocho o diez. En una mano

izquierda lleva la espada con la que corta la ignorancia, en otra, una cabeza cortada: la del yo ilusorio. En su aspecto de Cinnamastā, la diosa decapitada, es su propia cabeza la que ha cortado, y recoge en una copa la sangre que surte de su cuello como de una fuente de la que vuelve a abrevarse. En algunas representaciones Śiva, semi-dormido, le ofrece la caracola o el tambor, símbolos de creación por el sonido. Sus manos derechas señalan, como las de Śiva-Nāṭarāja, una hacia arriba y otra hacia abajo, una eliminando el miedo, otra procurando la fuerza espiritual. Lleva un largo collar de cabezas cortadas o de calaveras que simbolizan la multiplicidad de las formas, igualmente representadas a veces por las letras del alfabeto sánscrito. La intención significativa es la misma en ambos casos puesto que las formas son producidas por la resonancia del sonido primordial. La lengua roja de la diosa pende de su boca; la creencia popular atribuye esto, actualmente –y es significativo–, a que la diosa está avergonzada por pisar a su esposo; pero la lengua de Kālī está roja, en realidad, porque ha bebido la sangre del mundo; ella es Raktakālī: Kālī la roja, la guerrera; está roja porque éste es el color de rajas, uno de los tres aspectos (guṇas) complementarios de prakṛti, el principio material. Gracias a los desequilibrios de los tres aspectos de la fuerza de prakṛti, el universo se mantiene en su ser. Rajas es el aspecto que corresponde al movimiento; sattva, el aspecto sutil, lumínico, ascendente, y tamas, la inercia o aspecto descendente y pesado, se ponen en movimiento por la actividad de rajas, saliendo así del estado de equilibrio improductivo. El universo es fruto, siempre, de un desequilibrio, la existencia no tiene lugar sin movimiento. Los dientes de la diosa son blancos (sattva), su piel es negra (tamas). Los tres colores de la obra alquímica se reflejan en ella. El tercer ojo abierto en su frente simboliza el conocimiento supremo.En la sociedad indoirania, el color blanco representaba el poder mágico-religioso y jurídico; el rojo, la fuerza guerrera, y el color oscuro (negro, verde y azul), la fecundidad. Más tarde, en la propia India, el color blanco fue atribuido a los brahmanes; el rojo, a los guerreros; el amarillo, a los ganaderos, y el color oscuro (negro, azul oscuro), a la casta baja, los śūdra. (Cf. Dumézil, La cortesana y los señores de colores, México, F.C.E., 1989). Es éste otro elemento que aboga en favor de la teoría que entiende que los dioses y diosas oscuras hayan provenido de cultos drávidas y no indoeuropeos. A esto se le podría añadir el mito, probablemente ario, referido en los Puranas, en el que se

cuenta cómo la diosa, después de haber sido rechazada por Śiva debido al color oscuro de su piel, practica austeridades hasta conseguir que la piel se le caiga. Adquiere entonces el sobrenombre de Gauri, «la dorada», y es aceptada por Śiva, mientras su piel oscura se convierte en Kālī, «la Negra». Según la función que cumple en los diferentes relatos, Kālī es representada de distintas maneras, bien sea como una diosa virgen, joven, hermosa y terrible, como una anciana ascética y guerrera y como la misma muerte.

11. El saṃkhyā es uno de los seis sistemas ortodoxos del hinduismo, probablemente el más antiguo, junto con el yoga. Las fuentes se remontan al siglo VI a.e.c.

12. A partir de aquí, las demás categorías serán las mismas que las del sistema saṃkhyā: puruṣa, prakṛti, buddhi (inteligencia), ahamkāra (conciencia del yo), manas (mente), los diez indriyas (fuerzas o capacidades): cinco jñanendriya (sentidos del conocimiento) y cinco karmendriya (sentidos de la acción) y, por último, los cinco tanmātra (elementos sensoriales: sonido, tacto, forma, sabor y olor) y los cinco mahābhūta (elementos materiales: éter, aire, fuego, agua y tierra).

13. Históricamente, este movimiento se inició con Amrita Devi, hace trescientos años, en Rajastán, donde más de trescientas personas sacrificaron sus vidas para salvar los árboles abrazándose a ellos.

14. Vandana Shiva, Abrazar la vida. Mujer, ecología y desarrollo, Madrid, Horas y Horas, 1995.

DESAPARECER.

1. «Al fin y al cabo, los que mueren siempre son los demás.»

2. Ṛgveda, 6. 47, 18.

3. Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad, 2. 5. 19. De la versión de Félix Ilárraz, en Libros sagrados de la India. La Upaniṣad del Gran Bosque, Salamanca, Universidad Pontificia, 1988.

4. Ibid., 2.1.20.

5. Ibid., 3.2.13.

6. Yogasūtras, 3-4. Versión de F. Tola y C. Dragonetti, Barcelona, Barral, 1973.

7. Ibid., 12.

8. Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad, 2. 5. 19. La versión que aquí se utiliza es la de Félix Ilárraz, en op. cit. De este párrafo, Fernando Tola (Doctrinas secretas de la India, Barcelona, Barral, 1973) da la siguiente versión: «“Surgiendo de los elementos, [el conocimiento] perece con ellos. Después de la muerte no hay conocimiento (samjña). Es lo que yo te digo.” Así habló Yājñavalkya».

9. Esta negación de la existencia del ātman, uno de los principios fundamentales de la doctrina védica, es, entre otras cosas, lo que hace que el budismo sea considerado, en el hinduismo, como una heterodoxia.

10. Esta conclusión es la misma a la que llegaría el empirismo británico en el siglo XVIII: John Locke consideró que aquello a lo que llamamos «yo» no era sino el soporte de las impresiones y David Hume demostró la improcedencia de la idea de sustancia con los mismos argumentos que lo hiciera el budismo.

11. Esto es lo que quiere decir «nirvāṇa», aunque, desgraciadamente, pronto perdiese el término su significado original para convertirse en un más allá.

Índice de Contenido

Nota a esta edición

Acerca del título del libro. A modo de introducción

I. EL MURO DE LAS CONTEMPLACIONES

Kitsch y globalización. Las armas del Imperio

El espejismo de la modernidad

¿Qué valores?

Economía de consumo. La perversa integración de lo diferente

Kitsch y globalización

El papel de cada cual en la época del kitsch. Responsabilidades compartidas

Contra el Arte

La descontextualización de los objetos tradicionales

Arte en sentido tradicional

El museo. Una institución imperialista

Miradas que hacen templo. Acerca de la cuadratura del cielo

El sujeto estético

El objeto estético

Emociones estéticas. O por qué vamos al cine a llorar

El placer de la representación

Emociones estéticas y emociones ordinarias

Placeres inmorales. Sobre arte y política

Un bonito discurso

El compromiso del/a artistə

El desván de los placeres. A vueltas con la belleza

El placer de las relaciones

El fuego, las llamas, los rescoldos

Apuntar al blanco. El vacío y su representación

Representar el vacío

Pensar la nada

El vacío en movimiento

Representar el curso

«Todo es vacío» también es vacío. La encrucijada del budismo chan

El extremo Oriente en el arte occidental del siglo XX. Desmitificando influencias

La intención del/a artistə

La pre-tensión del/a artistə

Una mañana de otoño. Variaciones sobre la fragilidad

La nieve. Evanescencia

Una estética de la impermanencia

El azar en conserva. Un análisis de la metáfora en los ready-made de Marcel Duchamp

I. Étant donnés... 1. El ready-made. 2. El azar. 3. La conserva

1. El ready-made

2. El azar

3. La conserva

Primer juego metafórico: el azar en conserva

Los tres zurcidos-patrón. Segundo juego metafórico: el estuche

Tercer juego metafórico: el zurcido

II. El ready-made como azar en conserva. Condiciones de conservación

Primera condición de la conservación del azar: la presentación

Segunda condición de la conservación del azar: la metáfora

De cosas y objetos. Aplicación del proceso metafórico al ready-made en estado puro

La neutralidad: un malogrado ejercicio de indiferencia. El problema de los indiscernibles

La función del azar en conserva: de la mitología cultural a la mitología personal

II. MUROS DE PALABRAS

Sobre el dolor

Que nadie padece en carne ajena

Utilidad/inutilidad del dolor. Un compromiso teórico con resultados prácticos

¿Tiene sentido el dolor?

La capacidad de soportar

Añadir sufrimiento al dolor. Palabras que activan sensaciones

La admiración y la náusea. Acerca del origen de la poesía y la filosofía

La primera violencia

La cepa y el cetro

¿Poesía, ahora? ¿Qué poesía?

Desde la ignorancia. La metafísica o el arte de urdir relatos en los confines

Acotando el campo de la cuestión

Que nada hay

La última síntesis. Hacer el «algo» donde no hay nada

Más allá de la unidad. De nuevo la lógica, pero esta vez, en sus propios límites. La disolución lógica

Y ¿qué hay del paraíso?

El místic∂, cuando habla, es un metafísic∂ que se ignora

¿Cree usted en Dios?

I

II

III

ILUSTRACIONES

El croar de la rana. Lo que de arte tiene la ciencia

Cuando la ciencia hace metafísica

Acerca de la coherencia

Acerca de la imaginación científica

El miedo del hombre teórico

Cinco ratones ciegos. La educación como violencia o acerca de la enseñanza de la filosofía en la universidad

III. MUROS DE SEDA INDIA

Salvar las fronteras

El espacio sonoro de India

Diosas y esclavas. La función simbólica y social de la mujer en la India tradicional

La tradición y los hechos: ¿contradicción real o aparente?

Hasta que la muerte os separe. Valores para la vida y valores para la muerte

El legado erótico. El Tratado del placer

El erotismo como vía

Las diosas madres y el culto fálico

Durgā y Kālī . El camino de la diosa oscura

Mujer, naturaleza y economía de subsistencia

¿Una diosa como antídoto?

Desaparecer. Estrategias de Oriente y de Occidente

D’ailleurs…

Crematorios y cementerios. Danza cósmica y descanso eterno

El hilo de la araña y el hilo de las Parcas

Desaparecer es una idea

Estrategias de Oriente y de Occidente

Acerca de los textos. y algunas curiosidades

Procedencia de las fotografías

Índice

Notas

Puntos de interés

Portada

Índice de contenido